

6#5 (115)



115<sup>e</sup> Livraison.

Tome XX.

1<sup>er</sup> Janvier 1866.

## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> JANVIER 1866

### TEXTE.

- I. UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RETRO-SPECTIF. — LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES. — LIVRES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS, RELIURES, MINIATURES, ÉVENTAILS, VERNIS DE MARTIN, DESSINS ET GRAVURES, par M. Paul Mantz.
- II. NOUVEAUX DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES RELATIFS A LÉONARD DE VINCI, par M. Giuseppe Campori.
- III. UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RETRO-SPECTIF. — LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE. — ÉMAUX (suite), MINIATURES, MANUSCRITS ET TAPISSERIES, par M. Alfred Darcel.
- IV. L'ŒUVRE DE M. MEISSONIER ET LES PHOTOGRAPHIES DE M. BINGHAM, par M. Philippe Burty.
- V. DERNIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO, trouvé et traduit par M. de Mas-Latrie.
- VI. BULLETIN MENSUEL, par M. Léon Lagrange.

### GRAVURES.

- Encadrement de page, d'après un dessin de Bernard Toro. Dessin de M. Montalan, d'après une photographie de M. Franck; gravure de M. Hotelin. Collection de M. le marquis de Chennevières.
- Miniature de Jean Fouquet, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Portrait du cardinal Sanguin, d'après une miniature de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot. Dessin de M. Gaucherel, gravure de M. Boëtzel.
- Reliure de Geoffroy Tory; dessinée par M. Carle Delange, d'après une photographie de M. Franck, gravée par M. Régnier fils. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Reliure de Grolier, dessinée par M. Carle Delange, d'après une photographie de M. Franck, gravée par M. Boëtzel. Collection de M. Dutuit.
- Reliure de Henri II, dessinée par M. Carle Delange, d'après une photographie de M. Franck, gravée par M. Boëtzel. Collection de M. le marquis de Ganay.
- Reliure de Canevari, dessinée par M. Carle Delange, gravée par M. Boëtzel. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Éventail de Boucher, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Collection de M. Piogey.
- Dessins de Nicoletto, de Modène, dessinés par M. Bocourt, gravés par M. Sotain. Collection de M. de Nolivos.
- Cadre de miroir en bois sculpté, dessiné par M. Montalan, d'après une photographie de M. Franck, gravé par M. Hotelin. Collection de M. Demachy.
- Émail en ronde bosse, par Léonard Limousin, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume. Collection du prince Czartoryski.
- Émail italien, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Collection de M. Gatteaux.
- Page d'un évangéliaire de Luxeuil (xi<sup>e</sup> siècle), dessinée par M. Delange, gravée par M. Boëtzel. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Page d'un psautier de Bonne de Luxembourg (xiv<sup>e</sup> siècle). Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Boëtzel. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Encadrement d'une page de grandes Heures du xv<sup>e</sup> siècle. Dessin de M. Carle Delange, gravure de M. Boëtzel. Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.
- Trois marques de fabriques de tapisseries.
- Polichinelle. Gravure de M. Meissonier, tirée par le procédé de MM. Salmon et Garnier. Gravure tirée hors texte.

GATTAMELATA, statue équestre de Donatello, dessinée et gravée par M. Gaillard. Cette gravure, tirée hors texte, devra prendre place dans le volume XIX, à la page 206.

GAZETTE  
DES  
BEAVX - ARTS

---

TOME VINGTIÈME



# GAZETTE

des

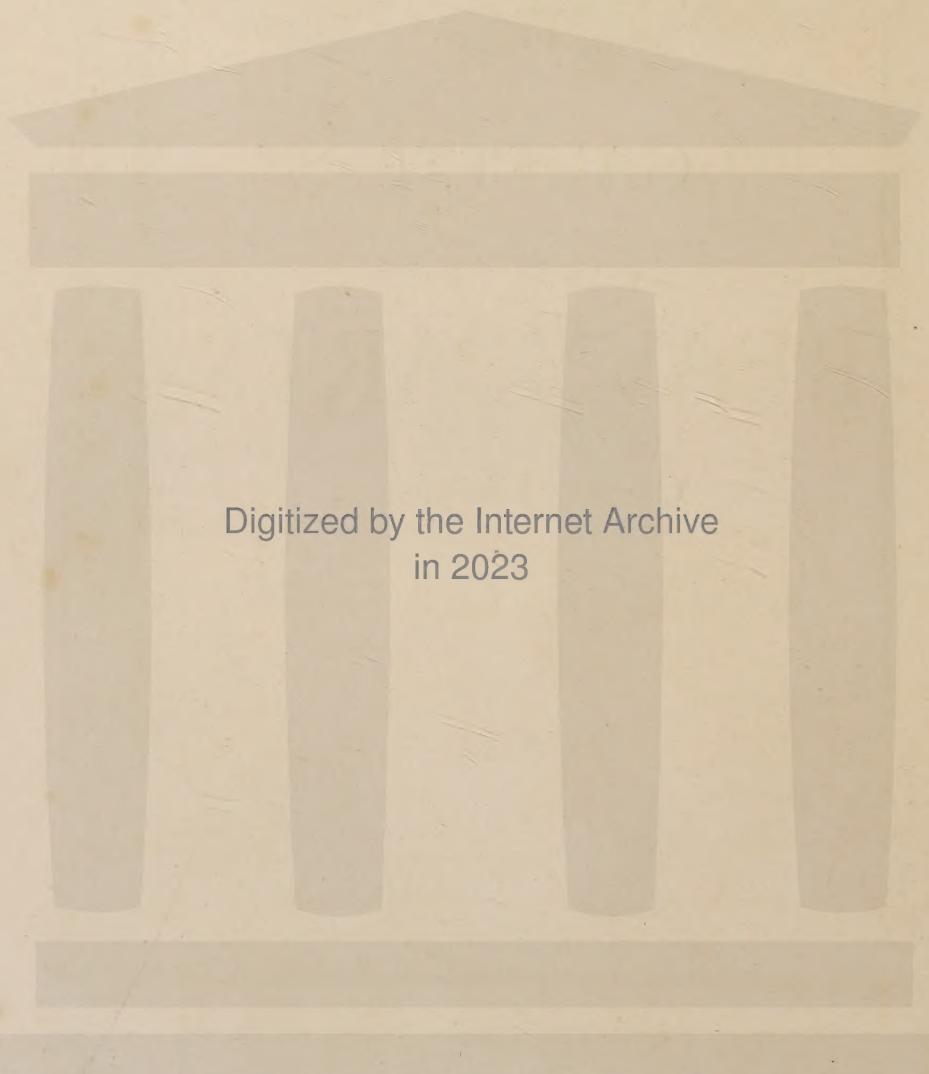
# BEAVX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1866



Digitized by the Internet Archive  
in 2023

## MUSÉE RÉTROSPECTIF

### LA RENAISSANCE

### ET LES TEMPS MODERNES.

---

#### VIII.

LIVRES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS.

RELIURES.

QUELS voyages ce Musée rétrospectif nous fait faire ! Au moment où nous avons dû interrompre

notre dernière promenade, les sophas et les fauteuils du temps de Louis XV préludaient, par de confuses rumeurs, au récit des romans d'autrefois. Nous allions savoir comment le chevalier se jeta aux pieds de la marquise, et comment la marquise le consola ; nous allions apprendre, ainsi que l'enseigne le poète dans les *Chansons des rues et des bois*, comment

Deux sourires qui se rapprochent  
Finissent par faire un baiser,

et il nous faut laisser là cette vignette à la Gravelot pour aller contempler d'autres images. Revenons, par un brusque écart, à cette grande heure où le quinzième siècle va finir et où le génie des arts exprime, avec une si tendre effusion de cœur, sa tristesse de quitter les anciens rivages, sa joie d'aborder au monde nouveau. Le moment était solennel : ceci n'avait pas encore tué cela ; le livre manuscrit tenait tête au livre imprimé, et, comme une victime condamnée à périr, il se couvrait de fleurs, il faisait courir autour de ses pages les rinceaux charmants de l'arabesque folle, il revêtait d'or les fières majuscules, il mêlait à la gravité de ses lignes égales le caprice des rubriques éclatantes. Ne dirait-on pas que le manuscrit a voulu disparaître enveloppé dans son triomphe ?

Ce que lord Hertford a fait pour les meubles et M. de Rothschild pour les émaux, M. Ambroise-Firmin Didot l'a fait pour les livres. Il a envoyé au Musée rétrospectif d'inestimables trésors. Dans sa riche collection de manuscrits et d'imprimés, il a choisi les œuvres les plus précieuses, et, sans être bibliophile de profession, on peut en goûter la saveur. Parmi ces merveilles, notre curiosité se hâte tout d'abord vers un admirable petit livre d'Heures qui date des derniers jours du xv<sup>e</sup> siècle. C'est, d'après toutes les apparences, un travail flamand, ou peut-être une production mixte où l'école de Tours aura ajouté ses élégants entourages. Les pages miniaturées de ce beau volume, celles qui représentent des figures et des sujets religieux, font tout de suite penser à Memling ou à un de ses voisins ; c'est la même suavité de pinceau, le même éclat dans les colorations fraîches et brillantes, et, dans les expressions comme dans les types, la même grâce attendrie. Dans les autres pages, le texte est entouré d'une large bordure sur le fond neutre de laquelle sont semés des fruits, des fleurs, des insectes, dessinés à miracle et enluminés par la main la plus délicate et la plus naïvement savante. Cette ornementation, on le voit, est pareille, dans son principe, à celle dont Jean Poyet décorait, en 1497, les Heures d'Anne de Bretagne. Quel est

l'inventeur ici, quel est le copiste? Le même idéal ambiant a-t-il agi mystérieusement sur deux intelligences à la fois? Faut-il voir dans cette rencontre une marque nouvelle des affinités qui ont existé entre l'école de Tours et l'école de Bruges? On ne sait que penser; mais, en attendant, on admire.

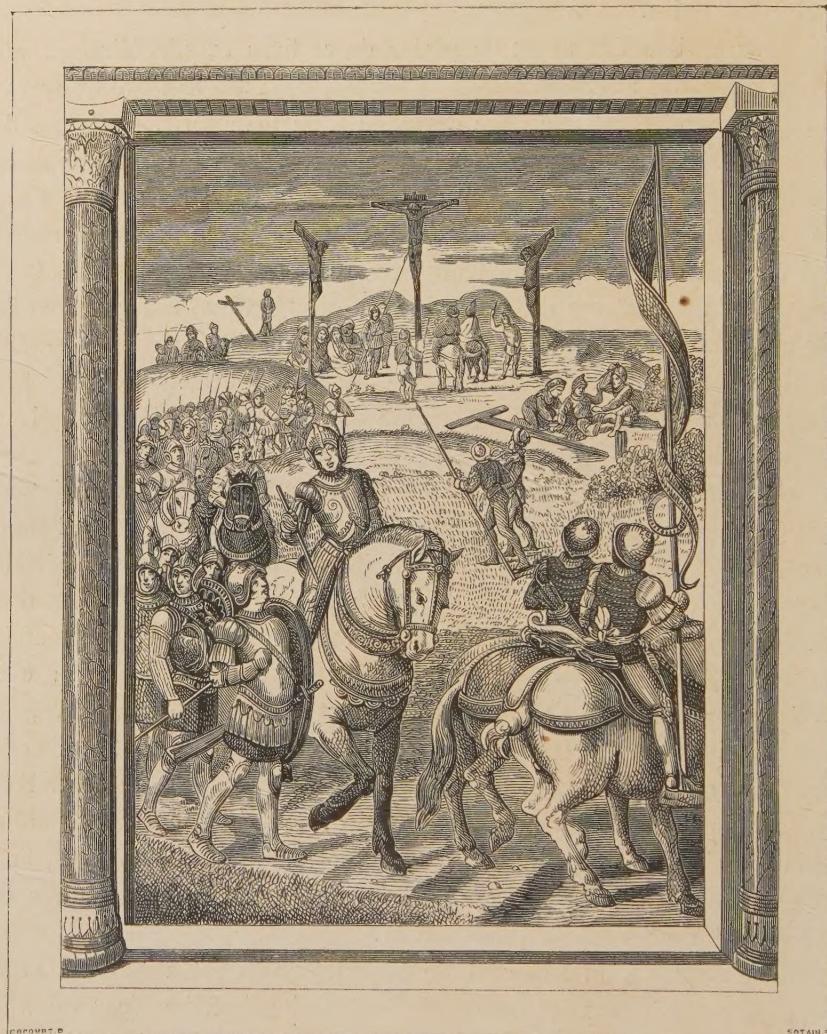
Nous aurions dû, avant de parler de ce livre exquis, dire un mot d'une miniature attribuée à Jehan Fouquet, dont nos lecteurs trouveront ici la gravure. C'est une page détachée d'un manuscrit, peut-être des Heures d'Étienne Chevalier dont une publication récente a popularisé les élégances. On y voit, en un petit cadre, le Calvaire, avec le Christ en croix entre les deux larrons, et sur le premier plan, des soldats qui chevauchent revêtus de leurs armures dorées. Les fins détails du paysage, la délicatesse des têtes, le type des chevaux, la façon dont l'or est appliqué sur les armures que nous venons de citer rappellent en effet le grand enlumineur des *Histoires de Josèphe*. Toutefois je ne me prononce pas; je m'en rapporte, comme dit Brantôme, « à ceux qui ont battu ce chemin. »

On peut rattacher à la forte école de Jehan Fouquet deux miniatures qui paraissent provenir d'un calendrier où chacun des mois de l'année était, comme nous dirions aujourd'hui, illustré par une vignette spéciale. Dans l'une de ces aquarelles, un jeune homme, assis au milieu d'un jardin, caresse d'un doigt distrait les cordes de sa guitare, pendant qu'une belle fille s'avance vers lui, les mains pleines de fleurs; c'est le mois d'avril : dans l'autre, qui sans doute représente novembre, des porchers ont conduit leur troupeau sous des chênes et font tomber les glands à coups de gaule. L'exécution ici est moins fine que chez Fouquet, mais la coloration est intense et vive. Ce qui surtout est important dans ces charmantes peintures, c'est le costume des personnages, l'accent de la vérité, le paysage. Quel monde que ces miniatures du xv<sup>e</sup> siècle! Toutes nos origines sont là.

C'est encore à un adhérent de Fouquet qu'on est autorisé à attribuer les enluminures des *Heures de Marguerite de Rohan* (collection de M. Didot). Comme dans beaucoup d'œuvres de ce genre, les ornements qui encadrent les pages sont mieux réussis que les figures; il y a dans les scènes religieuses du manuscrit que nous citons, des inhabiletés qui trahissent un maître de seconde main. Mais ces miniatures sont françaises, et ce qu'il est bon de noter en passant, c'est qu'elles peuvent être datées par à peu près : en effet, une page nous montre le portrait de Marguerite de Rohan en habit de veuve. Or, elle avait perdu son mari en 1468, et elle vécut jusqu'en 1496; c'est dans l'intervalle compris

entre ces deux dates que le manuscrit de M. Didot a été enluminé.

La seconde gravure qui accompagne ce chapitre reproduit une des miniatures du livre d'Heures du cardinal Sanguin, précieux volume qui



MINIATURE DE JEAN FOUCET.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

appartient aussi à M. Didot. C'est le portrait de ce prélat qui, sous François I<sup>er</sup>, joua un certain rôle dans l'Église, peut-être parce qu'il était parent de la duchesse d'Étampes. Antoine Sanguin fut évêque d'Orléans, archevêque de Toulouse, cardinal, et, de plus, grand aumônier de



BOLZEL

PORTRAIT DU CARDINAL SANGUIN.

Miniature de la collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

France. Il était seigneur de Meudon. Comme tous les hommes de ce temps, il avait le culte des belles choses, et le livre d'Heures qu'il fit enluminer était un des trésors de sa « librairie. » C'est une œuvre italienne du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Il suffit d'avoir étudié la grande miniature qui représente la *Salutation angélique*, pour reconnaître, dans le type de l'ange aux cheveux d'or, dans le visage de la Vierge aux yeux baissés, dans l'architecture de la galerie ouverte où s'accomplit le céleste message, un principe italien emprunté aux maîtres de 1500 à 1520. Il y a, au musée des Offices, deux *Salutations angéliques* de Lorenzo di Credi, que l'auteur de cette miniature a certainement connues. Ce manuscrit est un des plus remarquables parmi ceux qu'a prêtés M. Didot.

Nous regardons aussi comme un ouvrage italien un beau volume in-folio, qui appartient au même amateur, et dans lequel sont représentées, en couleurs singulièrement vives, toutes les scènes de la Passion. Les peintures de ce manuscrit, qui porte, comme celui que nous venons de décrire, les armoiries du cardinal Sanguin, datent du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle : on peut les attribuer à un artiste qui, bien qu'inhabile dans le dessin des têtes et des extrémités, avait été ému par le style de Mantegna. Dans la grande page qui montre Jésus expirant sur la croix, la Vierge évanouie et le groupe des soldats jouant aux dés la robe du Christ sont manifestement empruntés à l'admirable tableau du Louvre. Les miniaturistes ont souvent pris leur bien où ils le trouvaient.

Les petites Heures d'Anne de Bretagne, — toujours à M. Didot, — nous ramènent à l'art français. Il a été parlé un peu partout de ce charmant volume, et je ne le cite ici que pour rappeler le passage des comptes de la reine qui mentionne le paiement fait, en 1497, à Jehan Riveron, « escripvaing demourant à Tours, pour avoir escript à la main unes petites heures que ladicte Dame a faict faire à l'usaige de Rome. »

D'autres trésors s'ajoutent à ces trésors. Voici la relation aux enluminures naïves des funérailles de la bonne reine Anne, avec la « complaincte » de Bretagne, son hérault. La question de curiosité domine ici la question d'art, car il s'en faut de beaucoup que tous les miniaturistes aient été d'habiles gens. Voici d'autres livres encore, ou des pages arrachées à des manuscrits perdus, frais paysages où rit la verdure printanière, scènes de mœurs, costumes historiques, ornements qui ne signifient rien et qui sont charmants. Il y a, dans cet art de l'enluminure, que la peinture à l'huile commençait à remplacer déjà, un naïf sentiment de naturalisme et comme un rayonnement des Flandres.

Le département des imprimés est aussi très-riche dans les vitrines de

M. Didot. Faut-il signaler l'admirable exemplaire des *Aventures du chevalier Tewrdannks*, exécuté à Nuremberg en 1517, et dont le vélin s'enrichit à chaque page de bois farouches, mystérieux, superbement tudesques? Faut-il parler du magnifique et rarissime livre de prières de Maximilien I<sup>er</sup>, dont on ne connaît que quatre exemplaires? Geoffroy Tory est là avec l'un de ses chefs-d'œuvre, les Heures de 1542; et il est aussi, comme on a raison de le croire, dans les Heures de Simon de Colines (1543), dont les entourages sont faits de ces ornements légers que ce grand libraire, que ce charmant artiste prodiguait d'une main savante au bord des pages de ses livres. — A côté est un autre rare volume, la *Métamorphose* de Jean de Tournes, imprimée à Lyon en 1557, et tout ornée de fines gravures de celui qu'on appelle le Petit-Bernard. Ces œuvres demeureront à jamais l'honneur de la librairie française.

Le XVII<sup>e</sup> siècle peut aussi revendiquer quelques curiosités bibliographiques : les plus intéressantes sont les manuscrits de ce Jarry qui, pendant la jeunesse de Louis XIV, se fit une si grande réputation de calligraphe. Nicolas Jarry est trop connu pour qu'il soit besoin de le célébrer ici. M. Didot possède de sa main un précieux petit volume, les *Prières du Chévalier*, et M. Dutuit expose un de ses chefs-d'œuvres, l'*Adonis*, de Lafontaine. Le livre est enrichi de grands dessins de F. Chauveau ; ce n'est pas là ce qu'il y faut admirer ; le talent de Jarry en a fait tous les frais ; toutes les écritures et notamment l'imitation de la lettre moulée étaient familières à ce maître en calligraphie : à la fin de la dernière page se lit l'inscription suivante : *N. Jarry ; Paris, scribebat 1658.* L'*Adonis* donne raison à Tallemant des Réaux : Jarry avait, comme il le dit si bien « le plus beau caractère. »

Que si nous passions du contenu au contenant, nous aurions à nous extasier sur les reliures dont tant d'artistes habiles et malheureusement si peu connus ont habillé tous ces beaux livres. Il y aurait là matière à une longue étude : mais elle n'aurait pas pour nos lecteurs l'attrait de l'imprévu : M. Édouard Fournier a déjà raconté dans la *Gazette des Beaux-Arts* l'histoire de la reliure ; je ne peux pas décentrement recopier ses articles et me tailler un pourpoint dans son manteau. Je me bornerai donc à citer quelques pièces capitales et à entourer d'un texte inoffensif les gravures qui égaient ce chapitre.

Parmi les livres reliés sous le règne de François I<sup>er</sup>, il en est deux qui appartiennent à M. Didot, et qu'il convient de mentionner d'abord : l'un est un *Plutarque* qui porte la parlante armoirie de Marguerite de Valois ; c'est-à-dire un semis de marguerites d'or, symétriquement

incrustées dans le maroquin. L'autre est une traduction manuscrite de l'*Iliade* par Salel, le compatriote de Marot. Le *Dictionnaire historique* rédigé en 1779 par « une société de gens de lettres » prétend que Salel est du nombre « de ces poètes qui doivent être rongés des vers dans les bibliothèques. » Nous demandons grâce pour ce volume qui a appartenu à François I<sup>r</sup>, et qui est superbe. Le cuir verdâtre dont il est revêtu est décoré de fleurs de lis d'or, qui, disposées en diagonale, alternent avec une rangée d'F imprimées sans couleur et en creux dans le maroquin. Rien de plus simple et, on dirait volontiers, de plus austère. Rosso sans doute n'était pas encore venu.

Geoffroy Tory était, au temps de François I<sup>r</sup>, le libraire idéal et complet, car il ne se contentait pas d'imprimer et d'illustrer un livre, il le reliait lui-même. Il n'y a rien là qui doive surprendre, puisque, à l'origine, les deux industries n'en faisaient qu'une et que ce n'est qu'en 1689 que la corporation des relieurs, séparée de celle des libraires, obtint des statuts particuliers. Parmi les reliures de Geoffroy Tory, nous reproduisons la couverture d'un livre d'Heures (1531) qui fait partie de la collection de M. Didot. On remarquera, au milieu des ornements légers qui courrent sur les plats du volume, le vase largement ébréché ou le *Pot cassé* qui servait d'enseigne à la boutique de Geoffroy et qui était devenu comme son armoirie.

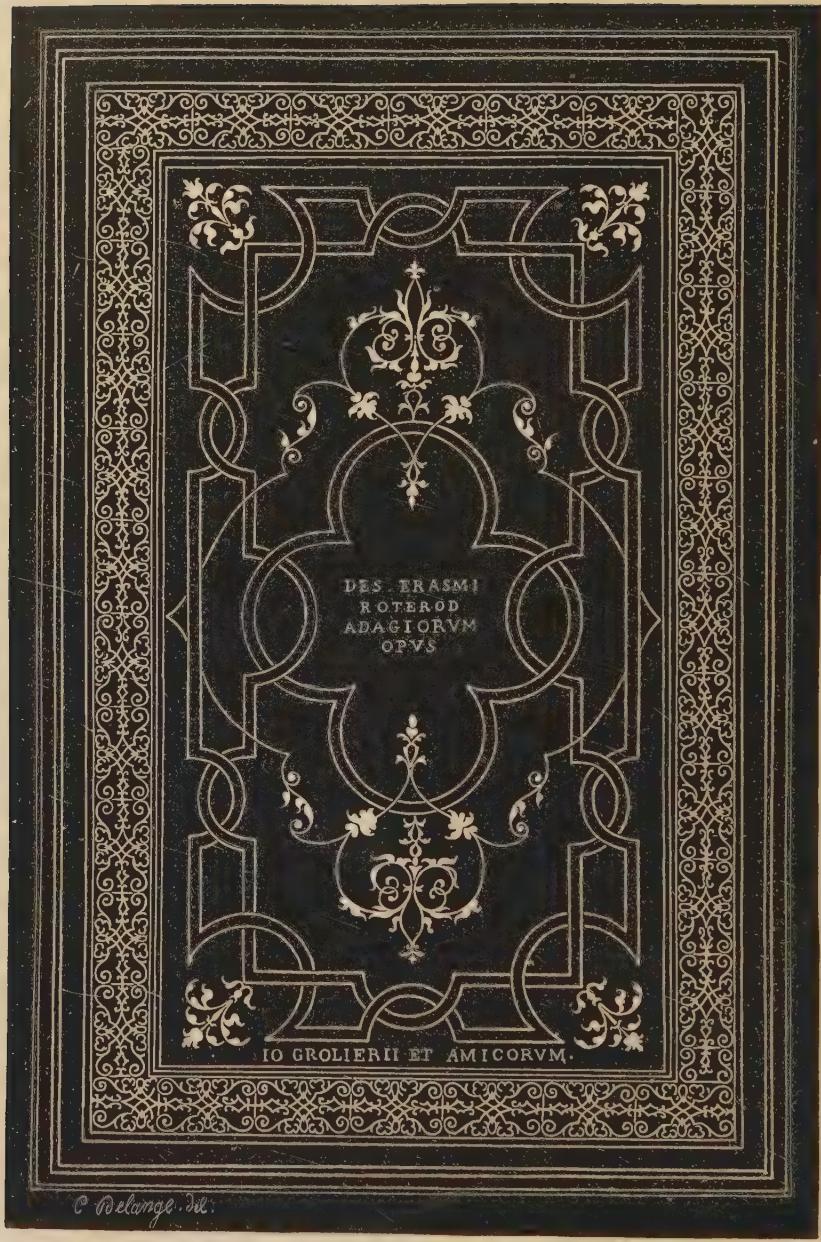
Il y a dans cette reliure, et quelquefois aussi dans celles dont François I<sup>r</sup> fit recouvrir ses livres, une imitation plus ou moins avouée du style italien. Le même principe se retrouve, mais, bien autrement accusé, dans les reliures du receveur général des finances Jean Grolier. Il ne faut pas oublier que dès 1512 Grolier était trésorier du roi à Milan, et que c'est là qu'il prit le goût des beaux livres. Il mourut à Paris en 1565, ayant conservé pour les imprimeurs et pour les relieurs italiens le culte qu'il leur avait voué dans sa jeunesse. Certes il fit habiller à Paris bien des volumes, mais les ouvriers français qu'il employa durent se conformer au type qu'il préférait. De là cette ornementation élégante et virile, ces incrustations noires, brunes ou blanches, ces arabesques à relief monochrôme qui jouent sur le plat de ses volumes autour de la devise fraternelle *Jo. Grolierii et amicorum*. Nous donnons ici la reliure de son exemplaire des *Adages* d'Érasme. Cette reliure, qui appartient à M. Dutuit, peut être considérée comme un type caractéristique du goût de Jean Grolier.

Il faut dater de la même époque la couverture de la relation latine de l'entrée de Philippe II à Anvers, où l'on remarque, avec la devise de Grolier, le triple croissant qui appartenait à Henri II aussi bien qu'à



RELIURE DE GEOFFROY TORY.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.



RELIURE DE GROLIER.

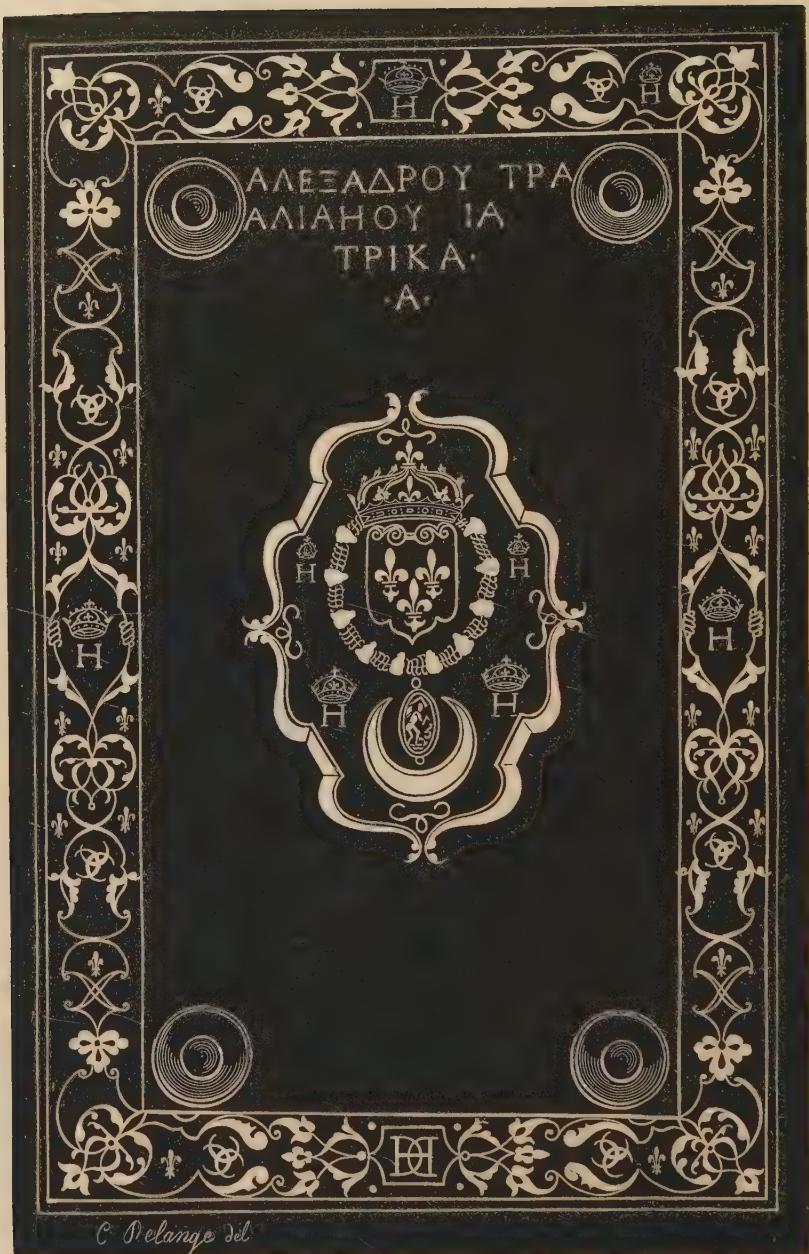
Collection de M. Dutait.

la « belle veuve qu'il servoit. » Cette singularité, que nous ne nous chargeons pas d'expliquer, nous a paru devoir être signalée. Nous reproduisons, en raison de sa parfaite élégance, la reliure d'un livre qui a également été exposé par M. le marquis de Ganay, et que décorent l'H couronnée et les trois croissants réunis. On sait que Henri II était le pourvoyeur ordinaire de la librairie de Diane de Poitiers. Sitôt qu'il possédait un beau volume, il se hâtait de le donner à sa maîtresse; elle acceptait tout, et c'est pour cela, sans doute, qu'on retrouva au château d'Anet, après sa mort, bien des livres qui faisaient une étrange figure dans la bibliothèque d'une femme.

Une ornementation analogue, composée d'incrustations polychromes, décore un beau manuscrit, qui appartient à M. Léon Techener, et qui paraît avoir été exécuté pour Henri II et son associée. Nous croyons que ce mélange des cuirs de coloration diverse était une mode heureuse, et que les relieurs français y ont renoncé trop vite.

Ce principe italien, que nous constatons dans les reliures de Grolier et de Henri II, céda la place à un style nouveau, quand la Renaissance eut achevé son évolution. Avec le XVII<sup>e</sup> siècle commence un art différent, et bientôt les relieurs français vont paraître si habiles qu'ils seront les premiers de l'Europe. Il convient cependant de citer, pour la période correspondante au règne de Louis XIII, les reliures italiennes que faisait exécuter — à Rome sans doute — le Génois Demetrio Canevari, qui fut médecin d'Urbain VIII. Ces livres sont reconnaissables, ainsi que l'a dit M. Édouard Fournier, « au médaillon placé sur leurs plats dont le sujet invariable est Apollon conduisant son char sur les flots de la mer, le tout en relief: Apollon peint en or, la mer en argent, le char en couleur. » Nous avons à l'exposition un de ces volumes dans la vitrine de M. Didot: c'est le livre *De Stellis*, par Hygin; nous en reproduisons la reliure. Bien qu'elle date d'une époque où une fantaisie maladive alourdissait déjà l'art en décadence, elle prouve que Canevari avait à son service des ouvriers qui se souvenaient encore des élégances du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le goût français et sa grâce régulière s'affirment dans les ouvrages du relieur d'Anne d'Autriche, le fameux Le Gascon. — La période glorieuse de son talent est précisée par ce fait, qu'il relia, en 1632, *la Guirlande de Julie*, que M. de Montausier offrit à M<sup>me</sup> de Rambouillet, le 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante. C'était, on le sait, un manuscrit de Jarry. Les deux artistes associèrent aussi leur talent dans l'exécution d'un volume de prières qui a appartenu à Habert de Montmort et qui portait la date de 1641. Nos lecteurs retrouveront dans la *Gazette* (tome XV, page 470) la reproduction de la reliure dont Le Gascon avait



RELIURE DE HENRI II.

Collection de M. le marquis de Ganay.



RELIURE DE CANEVARI.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

orné le *Martial* de ce savant bibliophile. M. Didot expose l'*Ausone*, qui a aussi appartenu à Habert de Montmort : la couverture en est décorée du même monogramme et d'un dessin pareil. Le talent du maître y est nettement caractérisé. On ignore à quelle époque mourut Le Gascon ; mais lorsque je le vois en si constante relation avec Jarry, je suis tenté de lui attribuer la reliure de l'*Adonis*, de M. Dutuit, dont il a été question tout à l'heure. Ce livre est, il est vrai, de 1658, et c'est peut-être allonger démesurément la vie de l'ingénieux artiste. Cette reliure est cependant dans sa manière : Le Gascon excellait à semer sur le maroquin rouge les fines imitations de dentelle et les pointillés d'or.

Nous ne pousserons pas plus loin cette étude qui, aussi bien, a déjà été faite, et qui, tant qu'un dépouillement systématique des archives de l'ancienne corporation des libraires et des relieurs n'aura pas été entrepris, est condamnée à demeurer insuffisante. Nous avons d'ailleurs des raisons de croire que la lumière ne se fera pas complètement sur l'histoire de la reliure, les ouvriers de ce grand art ayant ordinairement négligé d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages. Grolier a, pendant plus de cinquante ans, fait relier des livres, et l'on ne connaît pas, on ne connaîtra jamais sans doute les artistes qu'il employait. Pour cet art et pour bien d'autres, qui nous touchent de si près, il est des choses qu'il faut se résigner à ignorer toujours. Rabelais nous a donné, dans la maxime que nous citions l'autre jour, le fier conseil de tout apprendre et de tout savoir : remercions-le de cette grande leçon ; mais son héros était formidable dans ses illusions comme dans ses appétits, et lorsqu'il écrit à Pantagruel : « Que rien ne te soit incongrueu, » ne vous semble-t-il pas que le bon père en parle un peu à son aise ?

## IX.

## MINIATURES. — ÉVENTAILS. — VERNIS DE MARTIN.

Dans une exposition comme celle dont nous rendons compte, il n'y a pas de place pour la peinture. Ce grand art n'est pas de ceux qui consentent à jouer un rôle de comparse : il est chef d'emploi, et comme il lui faut peu de voisins et beaucoup de lumière, il a dû se réserver pour une autre fête, où il pourra parler seul à des juges moins distraits par les spectacles d'alentour.

Nous n'avons donc point de tableaux au musée des Champs-Élysées, mais seulement quelques panneaux décoratifs, des gouaches provenant

de manuscrits perdus et un certain nombre de portraits et de miniatures qui complètent l'ornementation des tabatières et des boîtes à pastilles. Examinons rapidement ces œuvres inégalement curieuses.

M. Double a envoyé une brillante esquisse attribuée à Fragonard, et qui aurait, dit-on, servi de modèle pour le plafond d'un des appartements de Bellevue. On a cru même y reconnaître, sous la forme d'une allégorie souvent renouvelée, la triomphante entrée de M<sup>me</sup> de Pompadour dans l'Olympe. Bien que Fragonard soit d'ordinaire plus petillant et plus enflammé, l'attribution n'a rien qui nous contrarie absolument, car cette peinture est charmante dans la fine harmonie de ses tons roses et de ses gris bleuâtres; mais nos informations nous permettent de dire, d'une part, qu'il n'y avait pas à Bellevue de plafond représentant de sujets pareils, et, d'autre part, que nous ne reconnaissons pas la marquise dans la blonde mortelle à qui Mercure ouvre les célestes avenues. D'ailleurs, les peintres étaient, en ce temps-là, aussi flatteurs que les poètes, et ils ont accordé à plus d'une les honneurs de l'Olympe. Parmi celles qui régnaienr alors par la grâce et le sourire, quelle est celle qui n'a pas été divinisée? Le ciel, sous Louis XV, était plein de ces âmes légères.

Mais, puisque la peinture à l'huile existe à peine à l'exposition rétrospective, arrêtons-nous de préférence devant deux aquarelles du xvi<sup>e</sup> siècle, que nos lecteurs ne sont pas sans avoir remarquées dans la vitrine de M. le marquis de Mornay. Ce sont des miniatures sur vélin, qui représentent des chevaux blancs, magnifiques bêtes « en bon poinct, » à l'encolure robuste, au profil un peu busqué, comme on les aimait alors, car depuis trois cents ans l'idéal a beaucoup changé en matière de chevaux, et il est manifeste que le blanc attelage de M. de Mornay paraîtrait lourd à côté des animaux diaphanes qui triomphent à Chantilly. Un des chevaux est tenu en laisse par un jeune page très-richement vêtu d'un costume du temps de Charles IX. L'exécution est fine, précise, admirablement étudiée et patiente. Sans pouvoir nous faire à cet égard une certitude absolue, nous croyons, en raison des affinités qui existent entre ces deux aquarelles et le portrait équestre de François I<sup>er</sup> au musée des Offices, que ces charmantes peintures sont l'œuvre d'une main française, et qu'on peut les attribuer à un adhérent de François Clouet.

Il y a à l'Exposition de superbes émaux de Petitot : il est inutile, je crois, de signaler l'exquise finesse de ces bijoux. Les plus beaux décorent des tabatières dans les vitrines de M. le duc de Mouchy, de MM. Gerneau, Double et Delahante, et la plupart de ces portraits représentent Louis XIV. Petitot avait pour collaborateur son beau-frère, Jacques Bordier; mais, ainsi que l'a justement remarqué Mariette, il semble avoir

peint à lui seul quelques-uns de ses émaux, et ce sont les meilleurs. Il a passé une notable partie de sa vie à peindre le roi, car Louis XIV aimait à donner son portrait aux ambassadeurs étrangers. Les longs services de l'artiste protestant ne le protégèrent cependant pas contre les fureurs des orthodoxes. Quelle pitié de songer qu'un roi de France a fait emprisonner au Fort-l'Évêque, comme un malfaiteur, ce vieillard de quatre-vingts ans, le dernier maître de l'émaillerie!

M. de Mouchy a exposé une peinture sur porcelaine qui représente Louis XV à cheval dans un paysage. Au bas de ce portrait, d'un ton fade et d'une exécution un peu molle, figure le nom d'Oudry, avec la date 1729. Il ne faut pas s'y tromper : les biographes du maître ne disent pas qu'il ait peint sur porcelaine ; on ne doit vraisemblablement voir dans ce médaillon qu'une reproduction, par un artiste timide, du portrait de Louis XV, qu'Oudry avait esquissé en cette même année 1729, et qu'il fit figurer dans sa belle *Chasse au cerf* du musée de Toulouse.

Ce portrait, de dimensions restreintes, nous conduit aux miniatures, qui sont nombreuses à l'Exposition, mais pas assez cependant pour permettre de résumer l'histoire d'un art où la France a fait paraître tant d'esprit. Ce travail, nous l'avons tenté autrefois, et il serait surabondant de raconter deux fois les mêmes choses. Nous ne retrouvons d'ailleurs au musée rétrospectif que quelques-uns des miniaturistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, en prenant les productions de ce petit art à la fin du règne de Louis XIV, nous rencontrons d'abord, dans la riche collection de M. Spitzer, une *Chaste Susanne*, de Klingstedt, qui peut passer pour une de ses meilleures peintures. Klingstedt s'est compromis, aux yeux des gens chastes, par quelques compositions un peu déshabillées ; mais ici, il n'a pas dépassé les bornes permises, et il y a, sinon beaucoup d'élégance dans les types, du moins une certaine finesse de pinceau dans cette peinture, qui, comme à l'ordinaire, fait jouer sur un fond teinté d'encre de Chine des figures aux carnations légèrement rosées. Le malheur de Klingstedt, sa calamité éternelle, c'est qu'au temps où la critique était faite par des gens d'esprit qui ne connaissaient pas du tout les questions d'art, il s'était laissé appeler le « Raphaël des tabatières. » Nous ne pardonnerons jamais à Klingstedt l'insolence de ce surnom.

Jean-Baptiste Massé, qui entra à l'Académie en qualité de graveur, mais qui fut surtout miniaturiste, est un artiste autrement sérieux. Lorsqu'on lit sa biographie, — dans le *Nécrologe* de 1768 et ailleurs, — on voit qu'il a dû peindre un assez grand nombre de miniatures ; d'où vient qu'il s'en rencontre si rarement chez les amateurs ? Notre ami M. Taigny possède de Massé un charmant portrait de Natoire. C'est pour

nous le type qui doit servir désormais à reconnaître les peintures de ce maître délicat. Malgré la rareté de ses miniatures, nous en avons retrouvé une dans le salon du prince Czartoryski : c'est un portrait du roi Stanislas, travail exact et sûr, d'un modelé attentif et d'une fine couleur dans les chairs et dans les détails du costume. J. B. Massé avait une qualité précieuse sous Louis XV et précieuse toujours : il dessinait bien.

Il a existé en même temps que Massé, entre 1740 et 1760, un miniaturiste très-savant, qui ne signait pas ses œuvres, et qui, dans son art spécial, est aussi distingué, aussi sérieux que l'était Tocqué dans ses excellentes peintures. M. Dablin, chez qui il faisait si bon d'étudier l'histoire de la miniature française, possédait de ce maître, que nous ne savons pas nommer, de charmantes boîtes à portraits. C'étaient des boîtes rectangulaires, où souriaient, dans le frou-frou de leur toilette chatoyante, les plus jolies femmes de la cour de Louis XV. Le style de ce peintre inconnu est un peu celui de Massé, avec plus d'esprit, plus de brio dans l'allure. Nous ne le retrouvons pas à l'Exposition, mais nous devons signaler dans la vitrine de M. de Mouchy une charmante peinture qui rappelle la manière de ce rare miniaturiste. C'est un portrait de la duchesse de Choiseul, assise, vêtue de rouge, et jouant avec un petit chien blanc à la fourrure soyeuse. Pas de nom d'artiste à indiquer pour cette fine peinture. Du reste, toutes les miniatures exposées par M. de Mouchy sont précieusement choisies. C'est un regret pour nous de n'en pas reconnaître les auteurs. Nous éprouvons, chez M. Spitzer, le même plaisir et le même ennui.

Nous croyons pouvoir dater des dernières années du règne de Louis XV une délicieuse boîte à portrait qui appartient à M. André, et qui, dès le premier jour, nous a charmé en nous inquiétant. Cette boîte, que recouvre un vernis d'un ton gris-vert d'une extrême délicatesse, est décorée d'un médaillon qui représente une très-jeune fille fraîche et rose comme une fleur. Cette peinture est un peu du temps de la *Cruche cassée*; mais, par la netteté du dessin, elle va bien plus loin que Greuze, qui, avec son amour pour les tons lilas, n'a pas non plus cet éclat de coloris et ces lumières rosées. Ajoutons que l'auteur de ce portrait tenait encore pour les anciennes méthodes, et cherchait patiemment le détail du modelé à l'heure où Hall allait entraîner l'art dans des voies plus larges et plus libres.

Hall, — le « Van-Dyck de la miniature, » disait le critique Desboulmiers, — est un des maîtres qu'on peut étudier le mieux au musée rétrospectif. Alors même que nous ne le saurions pas par les textes, ses œuvres seraient là pour nous dire qu'il fut véritablement un novateur. Parmi les

miniaturistes à la mode à la fin du règne de Louis XV, beaucoup exagéraient le fini et laissaient s'évaporer l'inspiration dans les recherches excessives d'une exécution trop minutieuse. Hall, qui venait du Nord, et qui certainement avait traversé les Flandres, entra dans la miniature avec une sorte de furie. La gouache, — qui est la fresque en petit, — convenait à son audace; il préféra donc ce procédé à tous les autres, et il fit de la grande décoration sur des couvercles de tabatières. Il abonde en traits hardis, en caprices heureux, et sa touche est véritablement celle d'un maître. Les deux portraits de femmes exposés par M. Daru, celui de M<sup>me</sup> Saint-Aubin dans le rôle de *Babet* (collection de M. Double), d'autres encore, disent assez haut avec quelle liberté hautaine Hall maniait le pinceau du miniaturiste. Son coloris est vif, neuf, plein de ragoût; ses carnations ont la vie et la santé; les costumes, ceux des femmes surtout, sont étincelants de fantaisie et d'esprit. Et cependant les fonds de paysage sur lesquels se détachent ses figures sont peut-être trop chamarrés de tons violents, trop fouettés de touches exubérantes et insoucieuses des formes qu'elles ont la prétention de représenter. Des fonds plus calmes feraient bien mieux valoir, dans les miniatures de Hall, les charmants visages d'un rose pâle et les beautés savoureuses de ses bergères et de ses princesses. Voilà l'objection. Mais, comme le dit si bien le héros légendaire de la cour d'assises, on n'est pas parfait.

Le défaut de Hall semble avoir fait réfléchir Fragonard. Il a tellement peur, l'habile homme, de nuire, par des fonds compliqués, à l'éclat de ses figures d'enfants et de jeunes filles, qu'il ne fait plus de fonds du tout. Il étend sur l'ivoire un léger frottis, une vapeur fluide, un rien, et c'est sur cet horizon un peu chimérique qu'il détache les têtes souriantes de ses modèles, faisant doucement jouer les roses tendres sur les gris-perle et l'or des tons blonds sur l'argent des tons blancs. Les deux miniatures exposées par M. Didier sont la gageure triomphante d'un artiste qui décrite hardiment la suppression de l'ombre, et qui parvient à modeler dans la pleine lumière. Ce sont des têtes d'enfants, peu faites, rêvées plutôt que peintes, frais visages rieurs où tout est rose et blond, sauf les yeux, qui s'agrandissent et brillent comme des diamants noirs au milieu de ces pâleurs dorées. La suavité d'une exécution légère ajoute ici sa morbidesse au charme des colorations. Ces miniatures de Fragonard, traitées en dehors des prescriptions de l'art régulier, et, à vrai dire, si peu dessinées, ressemblent moins à des figures humaines qu'à des fleurs.

Il aurait été intéressant de pouvoir comparer à ces fantaisies du bon *Frago* les miniatures de son contemporain Richard Cosway. Mais nous n'avons de l'artiste anglais, au musée rétrospectif, qu'une tête de femme

à peine ébauchée, avec de blondes carnations à la Lawrence, et des bleus vifs dont quelques glacis auraient aisément atténué l'éclat. (Collection de M. de Monbrison.) Ce projet de miniature ne suffit pas pour juger un peintre qui, en faisant une large part au caprice, a su pourtant représenter si bien cette fleur d'aristocratie qui brille sur le teint lumineux des jeunes Anglaises.

Mais ces qualités, où semble se mêler je ne sais quel élément chimérique, ne sont pas tout à fait dans le goût de la France. Ces créations sont éclairées d'un rayon trop étrange : ce que nous aimons avant tout, c'est la vérité dite avec esprit, le détail s'égayant et brodant sur un fond réel. Van Blarenberghe, qui est un des virtuoses de la touche, a partagé, sous Louis XVI, le succès de Hall. On ne l'estime guère moins aujourd'hui, et nous avons vu, à la vente de M. Demidoff, en 1863, qu'une tabatière enrichie d'une scène de Van Blarenberghe vaut, en moyenne, de sept à onze mille francs. Ce sont de beaux prix. Il n'y a pas longtemps qu'on sait quelque chose de positif sur le mieux payé de nos miniaturistes ; et, comme les dates qui le concernent ne sont pas encore entrées dans la circulation, je rappellerai, usant ici des découvertes de M. Jal, que Henri-Désiré Van Blarenberghe est né à Lille en 1734, et qu'il est mort à Paris en 1812. Il avait déjà du talent sous Louis XV. Une boîte ovale, prêtée par M. Delahante, est ornée d'une miniature qui représente un bal de figures microscopiques, et qui porte la curieuse signature : *Van Blarenberghe le fils, 1769.* C'est, quant à présent, l'œuvre la plus ancienne que nous connaissons de lui. Dix ans après, il avait fait de tels progrès qu'il pouvait peindre les deux vues de Bercy (1778 et 1779) exposées également par M. Delahante, et qui sont pour nous les chefs-d'œuvre de Van Blarenberghe. L'architecture du château, les terrasses plantées d'arbres en quinconces, les tapis de verdure sur lesquels se presse une foule endimanchée, et, au fond, les lointaines perspectives des quais de Paris, tout cela est figuré, sur des boîtes moins larges que la main d'un enfant, avec une aisance de pinceau, une vivacité de coloris, une touche alerte, qui sont l'amusement du regard. M. Double possède aussi de très-précieux Van Blarenberghe, un entre autres qui n'est pas plus grand qu'une pièce de vingt sous ; mais ici la mesure est dépassée, car les œuvres d'art ne sont point faites pour être examinées à la loupe : ce qui échappe à l'œil est en dehors de l'échelle humaine. L'exposition du même amateur nous a appris que Van Blarenberghe avait fait de la peinture à l'huile. Voici de sa main un tableau qui représente une halte de soldats. L'œuvre est curieuse, mais la couleur est terne et sans accent. Ce cadre, qui serait petit pour Meissonier, s'est trouvé trop vaste pour Van Bla-

renberghe : pour lui, la dimension idéale, c'est le dessus d'une tabatière ; il ne se sentait à son aise que là où tout autre eût été gêné.

Pour en finir avec les miniaturistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, je dirai un mot de deux peintres, l'un ordinaire, l'autre médiocre, dont on n'a point coutume de parler. Le premier de ces inconnus est un certain Sené, dont nous trouvons dans la vitrine de M. Leconte (de Versailles) un portrait de femme vêtue en bergère, ou peu s'en faut, mais en bergère poudrée, fleurie, et strictement emprisonnée dans son corps de soie comme un chevalier dans son armure de fer. Cette miniature, qui est du temps de Louis XVI, montre que, malgré les séductions de leur talent, Hall et Fragonard ne furent jamais complètement les maîtres de la situation : il y eut toujours une partie de l'école qui fit de l'opposition à leur libre manière décorative. Sené était parmi les récalcitrants ; son portrait de femme, très-fin dans le détail et très-patiemment cherché, n'est pas mauvais ; il n'y manque guère qu'un peu d'esprit.

L'autre miniaturiste dont nous avions dessein de dire un mot, c'est Judlin. A l'époque où nous consacrons à l'étude de ces petites questions un temps que nous aurions dû sans doute occuper à de plus nobles recherches, nous avions découvert Judlin dans quelques almanachs de l'ancien régime. Il avait pour lui l'autorité des textes : Blin de Sainmore le complimentait dans le *Journal de Paris*. Il recevait une pension du roi d'Angleterre ; il était « connu avantageusement dans plusieurs cours de l'Europe » ; en 1792, il invitait Wille et ses amis à un souper dont le bon graveur a consigné dans ses mémoires l'émouvant souvenir. Enfin, la révolution s'étant tout à fait accentuée, Judlin avait exposé au Salon de 1793 les « Droits de l'homme » et toutes les allégories de la saison. Voilà ce que disaient les livres, et en présence de ces faits, l'imagination aurait pu rêver et croire à un talent quelconque. Malheureusement pour Judlin, une de ses miniatures a échappé au naufrage : elle est dans la vitrine de M. Lecarpentier. C'est un portrait de femme avec la date 1785. Couleur et dessin, tout fait supposer chez lui la plus parfaite inexpérience. Ce Judlin est un barbare, et, si vous le voulez bien, nous n'en parlerons plus jamais.

La miniature, spirituelle et libre comme Hall l'avait faite, ne survécut guère au XVIII<sup>e</sup> siècle. On connaît Jean-Baptiste Isabey et son aventure. Ses premiers portraits, ceux qu'il peignit pendant la Révolution, ont un éclair de gaieté et une charmante liberté d'allure ; plus tard, lorsque David, le rude maître d'école, eut mis la fantaisie au pain sec, l'esprit n'osa plus se montrer, et Isabey et ses camarades visèrent au prix de sagesse. Certes les miniaturistes du temps de l'Empire eurent encore du talent,

mais un talent réglé, méthodique, qui ne ressemblait nullement aux souriantes façons d'autrefois. Ce n'est pas à dire que la miniature, ainsi comprise, soit indigne de respect, et, si ce département était plus complet au musée rétrospectif, nous aimerais à nous arrêter devant les œuvres de cette école assagie. Nous n'avons guère à citer, comme type du genre, qu'un charmant portrait de femme par Augustin. (Collection de M. Ed. André.) Ce portrait, daté de 1807, nous donne avec une fidélité cruelle le costume du temps : la taille courte, la robe sans plis, la coiffure sans grâce; mais le peintre a trouvé au bout de son pinceau des couleurs si fines, il a si bien exprimé la santé et la beauté de son modèle; son dessin est si sûr et si ferme, une si douce lumière caresse cette jeune tête, qu'on se sent réconcilié avec les doctrines qui guidaient l'artiste. Cette miniature d'Augustin est à placer à côté des plus élégants portraits de Gérard.

Le procédé le plus habituellement employé par les miniaturistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était la gouache. Cette méthode se conciliait avec l'esprit d'un temps où la peinture s'accommodait si bien des libertés de la décoration. Dès que l'école de Versailles eut dit son dernier mot, et bien avant la mort de Louis XIV, tous les maîtres français s'ingénient à peindre vite, au premier coup, par touches expressives et braves, et ils pénètrent en riant dans le clair domaine des tons gais. Ils ont tous, comme l'a dit Cochin, « la légèreté de l'outil, » et voilà pourquoi le XVIII<sup>e</sup> siècle a si bien réussi dans ce qu'il y a de plus léger au monde : l'éventail.

Les poëtes et les princes ont fait des quatrains sur les éventails, et peut-être pourrait-on, avec plus ou moins d'effort, habiller à la moderne quelques-uns des madrigaux de l'*Almanach des Muses*; mais ce n'est pas là notre affaire, nous restons dans la question d'art, et ici la question est toute nouvelle. C'est une idée partout répandue que beaucoup d'éventails du XVIII<sup>e</sup> siècle sont l'œuvre des peintres illustres du temps : Watteau, Lancret, Boucher, en auraient, dit-on, fait un bon nombre. L'autre semaine encore, dans son roman de *Spirite*, Théophile Gautier mettait aux mains de M<sup>me</sup> d'Ymbercourt un éventail de Watteau. Le cher conteur y a-t-il regardé de près? Pour moi, je crois peu à ces éventails glorieux. Gillot a pu en peindre quelques-uns : il faisait tout ce qui concerne son état; mais, pour les autres maîtres, ce n'est que dans des occasions tout à fait exceptionnelles, par un caprice du moment ou pour complaire à quelque grande dame exigeante, qu'ils ont pu jeter sur l'ivoire ou sur le vélin une pastorale ou une mythologie. Dans la réalité des faits, les éventaillistes constituaient une corporation spéciale. Les statuts de la communauté, qui datent de 1673, furent revisés en 1714.

Pour y être admis, il fallait, après un apprentissage de quatre ans, faire le chef-d'œuvre, à moins toutefois qu'on ne fût fils de maître ou qu'on n'épousât la veuve ou la fille d'un des membres de la communauté. La maîtrise coûtait 550 livres. Bien que le nombre des maîtres ne fût pas limité, et que les conditions d'admission ne fussent pas par trop rigoureuses, quelques ateliers suffirent d'abord à tous les besoins de la coquetterie féminine; mais le nombre s'en accrut peu à peu, et en 1766 la corporation comprenait, pour Paris seulement, 130 maîtres. Je ne sais pas les noms des éventailistes de la Régence; à la fin du règne de Louis XV, les plus achalandés étaient Chevalier, Josse, Boquet, Hébert, Race et M<sup>me</sup> Vérité. Ces noms, remarquons-le, ne sont nullement des noms d'artistes; les éventailistes se contentaient de mettre en œuvre les éléments qui leur étaient fournis par des industries diverses: ils demandaient aux tabletiers les délicates armatures ou les *flèches* d'ivoire et d'écaille incrustées de cuivre; aux doreurs, les feuilles de papier constellé d'étoiles d'or ou de paillettes d'argent, et ils avaient à leur solde tout un monde obscur d'enlumineurs et de miniaturistes qui peignaient les sujets ou les ornements qui nous intéressent aujourd'hui. Ils ne faisaient guère autre chose que de monter les éventails et de les vendre, selon leur beauté; depuis trente deniers jusqu'à quarante pistoles. Parmi les peintres, presque toujours sans renommée, qui ont travaillé pour les maîtres éventailistes, il y eut sans doute des femmes, et surtout des artistes jeunes, ignorés, besogneux peut-être. Très-peu nous ont dit leur nom. Toutefois, notre ami M. de Chennevières a relevé autrefois sur un éventail assez finement gouaché la signature de Cahaigne, avec la date 1766. Un almanach de 1773 mentionne le sieur Pichard, « très-connu pour la feuille d'éventail. » M<sup>me</sup> Doré, qui, à la même époque, peignait « sur soie et sur gaze, » a dû travailler pour les éventailistes. D'autres noms se révéleront plus tard. Quoi qu'il en soit, certaines défaillances de dessin, une espèce de fadeur dans le ton, démontrent qu'en général la peinture d'éventail était confiée à des artistes secondaires; mais ces artistes suivaient le courant, et, selon le caprice de la mode, ils ont tour à tour imité Watteau, les Vanloo, Boucher, Greuze, et tous ceux qui ont réussi.

Il y a de charmants éventails au musée rétrospectif; et, quoiqu'ils n'aient pas tous un caractère bien déterminé, on peut aisément les dater: ceux du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle sont de dimensions assez restreintes; ils se composent de lames d'ivoire sur lesquelles des imitateurs de Gillot ont peint des scènes rustiques ou quelquefois des sujets d'histoire, presque toujours dans un ton robuste, où dominent les bruns et les rouges. Un vernis analogue à celui des Martin recouvre ces peintures, qui





ne sont pas exemptes de quelque lourdeur. Mais la mode a d'irrésistibles caprices. En 1730, — nous le savons par le *Mercure*, — les éventails deviennent « excessivement grands. » Le papier préparé succède aux lames d'ivoire, et bientôt les élèves de Boucher sont les maîtres du genre: les fonds bleus chimériques, les bergères roses, prennent possession de ces feuilles légères, et l'idylle ne finira plus qu'avec la monarchie. La collection réunie par M. Alexandre permet d'étudier cette histoire; d'autres amateurs ont envoyé quelques éventails plus ou moins précieux, mais où il n'est guère possible de reconnaître la main d'un peintre véritable. Il en est un cependant qui se distingue entre tous: il appartient à M. Piogey, et il est décoré de quelques ornements légers, encadrant les têtes en médaillons d'un jeune garçon et de deux jeunes filles. La délicatesse du ton finement rosé, la sûreté de la main, le libre maniement de la gouache, disent assez que l'œuvre est celle d'un maître. Certes, si Boucher a jamais fait un éventail, c'est celui de M. Piogey. Il lui a été attribué par tous les connaisseurs, et il est digne de son talent. D'ailleurs, nous ne voyons pas pourquoi Boucher, qui a peint des pantins et peut-être aussi quelques-uns de ces œufs que le roi distribuait à ses familiers la veille de Pâques, n'aurait pas un jour égayé de sa gouache légère un éventail si bien fait pour briller aux mains d'une souveraine.

Pour achever l'examen des œuvres qui, au musée rétrospectif, se rattachent de près ou de loin à la peinture, il reste à dire un mot de ces menus objets laqués, dorés ou décorés d'arabesques, qu'on désigne dans la curiosité sous le nom de vernis Martin. Ce sont des boîtes dans les vitrines de MM. Spitzer et Delahante, des étuis dans celle de M. Berthon, des éventails chez d'autres amateurs. Mais Martin et son école ont exécuté des ouvrages bien plus importants. Et puisque ce Martin est un mystère, puisqu'il en est question partout et que personne ne le connaît bien, je dirai ici le peu que je sais sur cet habile ouvrier et sur ceux qui le continuèrent.

Il convient de rappeler d'abord que la recherche d'un vernis pareil aux laques du Japon et de la Chine est bien antérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle. On y avait songé dans les Pays-Bas et en Angleterre; on croyait avoir trouvé le secret, et la France elle-même a dû, sous Louis XIV, connaître et employer, pour la décoration des meubles, un procédé de vernissage qui, si imparfait qu'il fût, suffisait alors aux besoins de l'industrie. Nous en pourrions citer plus d'une preuve, une seule suffira. Lorsque l'inventaire dressé après la mort de Molière nous apprend que le poète possédait un « petit cabinet de vernis de la Chine, » on pourrait, à la rigueur, croire à un meuble authentique, à une rareté de provenance

orientale; mais quand on voit figurer dans son mobilier « deux portecarréaux de bois vernis *façon de la Chine*, » il n'est pas douteux qu'il ne s'agisse de sièges de fabrication européenne et peut-être française. D'ailleurs, indépendamment des textes que nous pourrions multiplier, il reste de cette époque des meubles, des boîtes, des cadres de miroirs qui montrent quels efforts on avait tentés pour imiter les laques de l'Orient.

Martin a donc été précédé, et il a plutôt perfectionné qu'inventé le vernis qui porte son nom. Nous croyons qu'il a dû débuter avant la mort de Louis XIV, c'est-à-dire au moment où la Chine tourne la tête à tous nos artistes, où Gillot, Watteau et Audran peignent un peu partout des magots si fantastiques. Toutefois, ce n'est qu'au commencement du nouveau règne que nous voyons apparaître Martin. Peut-être fut-il pour quelque chose dans l'ornementation du « magnifique carrosse de pièces de la Chine, » dont Matthieu Marais nous parle en 1723, et qui fut donné par le comte de Charolais à sa maîtresse, M<sup>me</sup> Delisle; car, nous le verrons tout à l'heure, ce Martin, que nous ne connaissons plus que par de menus objets de fantaisie, fut toujours un grand vernisseur de carrosses. Quoi qu'il en soit, Martin, ou, pour lui donner son nom tout entier, Martin l'aîné débute, en 1724, par une splendide réclame. Le *Mercurie* recommande aux curieux des ouvrages en vernis de la Chine et du Japon, « cet excellent et unique ouvrier, qui imite et surpasse souvent ses modèles, qui fait des tabatières en or, en argent, avec de la nacre de perle, » etc., et des cabinets et des armoires « en laque noire et rouge, avec des figures et des maisons. » Cette note, déjà significative, est précisée et élargie en 1732 par une annonce nouvelle. « Le sieur Martin l'aîné, qu'on peut dire avoir considérablement enrichi les beaux-arts en Europe en imitant et surpassant même à beaucoup d'égards les plus beaux ouvrages en vernis unis et de relief de la Chine et du Japon, donne avis au public qu'il entreprend des lambris, frises, plafonds, impressions, bronzures, etc. Il entreprend aussi des carrosses en beau vernis en avantageuse. » Voilà donc Martin à la tête d'un grand atelier de peinture décorative. En 1738, lors de l'entrée à Paris du prince de Lichtenstein, ambassadeur de l'Empereur, c'est lui qui exécute les dorures d'une des berlines du cortège, tandis que la décoration d'une calèche est confiée à son frère; en 1742, nous voyons figurer, dans la liste des présents envoyés au Grand Seigneur par Louis XV, « un grand jeu d'orgue avec son buffet verni en vert par le sieur Martin; » et dès lors, ses œuvres se répandent partout. Martin est mentionné dans le catalogue des ventes de Bonnier de la Mosson (1744) et d'Antoine de la Roque (1745); M<sup>me</sup> de



ÉVENTAIL DE BOUCHER.

Collection de M. Piogey.

Graffigny en parle dans sa description de Cirey : Voltaire glorifie, dans son épître des *Tu* et des *Vous*,

..... Ces cabinets où Martin  
A surpassé l'art de la Chine.

Enfin l'artiste reçut le titre de « vernisseur du roi. » Ces prospérités durèrent jusqu'à sa mort, survenue en 1749.

Que se passa-t-il alors ? Martin était marié. Sa veuve, on doit le croire, fut d'abord inconsolable, puis elle s'associa à son beau-frère, Julien Martin le jeune, et continua l'industrie de son mari. Julien Martin avait travaillé avec le défunt, il savait tous ses secrets ; l'atelier, situé à l'entrée du faubourg Saint-Denis, ne cessa pas de prospérer ; on y travaillait encore en 1758 : c'est du moins ce que nous apprend le graveur Pasquier dans une note du *Plan topographique de Paris*. « C'est principalement dans le commencement de ce faubourg, écrit-il, que s'appliquent les beaux vernis de Martin. »

Ainsi, grâce à quelques dates, des questions longtemps obscures vont peut-être devenir plus claires. Sans vouloir nuire à Julien Martin, nous croyons pouvoir affirmer qu'il resta au-dessous de son frère ainé, et il nous semble en effet que les meilleurs vernis sont les plus anciens, ceux qui, par le caractère des peintures qui les décorent, paraissent avoir été exécutés de 1720 à 1745 environ.

Une des œuvres de Martin l'aîné, et sans doute une des premières, car on peut la dater de la Régence, se retrouve dans la vitrine de M. Spitzer : c'est une boîte ronde sur le couvercle de laquelle on reconnaît Diane et l'une de ses nymphes se détachant sur un fond d'or. Une autre bonbonnière, qui appartient au même amateur, est ornée d'un groupe formé de deux femmes, dont l'une, à demi couchée sur les genoux de sa compagne, laisse voir aux curieux son sein innocemment découvert. C'est presque un sujet à la Klingstedt, avec certaines gaucheries dans le dessin. Les étuis vernis de M. Berthon sont aussi du commencement du règne de Louis XV. Un peu plus récente est la belle boîte de M. Delahante où, sur un fond d'or quadrillé, un artiste, très-habile celui-là, a reproduit en miniature le galant repas de Lancret. Nous croyons, en effet, et la diversité des manières nous oblige à le croire, que Martin l'aîné ne faisait pas lui-même toutes les pièces qui sortaient de son atelier et qu'il avait recours au talent d'artistes différents. C'était, à vrai dire, un grand fabricant de laques et de vernis, un habile doreur, mais il n'est nullement prouvé qu'il fût peintre.

Les renseignements que nous avons recueillis sur les deux Martin .

s'arrêtent à 1758. Mais un document publié par M. Albert Jacquemart nous permet d'ajouter que, malgré les révolutions de la mode, leur industrie ne fut pas complètement abandonnée. Le lecteur trouvera dans la *Gazette* (tome IX, page 309) une savante note sur une *manufacture de laque à Paris en 1767*. Il y verra que, le 6 juin de cette année, il était intervenu un arrêt du Conseil en faveur d'un certain Gosse, qui possédait le secret d'un vernis propre à être empreint sur toutes sortes de métaux, et que ce vernis était « dur, tenace, brillant, d'un beau noir. » Ce Gosse étant mort, sa veuve s'associa à son gendre, François Samoisneau, et obtint, par lettres patentes du 29 mars 1768, la permission d'établir à Paris une manufacture qui devait porter le titre de *Manufacture royale de vernis, façon de Chine*. — Je renvoie, pour les détails, au document publié par M. Jacquemart. Les produits de l'atelier de la veuve Gosse nous sont d'ailleurs inconnus, et nous ne sommes guère mieux informé en ce qui touche les travaux d'un sieur Wolf qui, en 1773, était « connu par son beau vernis » et fabriquait des étuis et des tabatières.

Ce n'est pas sans dessein que nous avons groupé les renseignements qui précèdent. On a pu voir que la préoccupation des deux Martin, de Gosse et de Wolf, sans doute, n'était pas seulement d'appliquer leur vernis sur le bois, le carton ou les pâtes moulées, mais qu'ils en enduisaient aussi les métaux, et même les métaux les plus précieux. A prendre les choses au point de vue moderne, l'idée est un peu singulière, et nous ne voyons pas bien quel bénéfice on pouvait avoir à cacher sous une couverte laquée les splendeurs de l'or ou de l'argent. Ce système a cependant été mis en pratique. Il existe dans la remarquable exposition de M. d'Yvon deux grands vases d'argent qui datent des derniers temps de Louis XV et qui sont complètement revêtus d'un vernis opaque d'un noir bleuâtre. Sur cet enduit, un artiste a peint, en camaïeu, des guirlandes d'enfant, jouant et se culbutant comme ils le faisaient dans une vignette d'Eisen. Ces vases ont étonné tous les connaisseurs; ils sont curieux, et ils sont tristes. L'argent est-il donc si pénible à voir qu'il doive, comme honteux de lui-même, se cacher ainsi sous un masque d'emprunt?

## X.

## DESSINS ET GRAVURES.

Les curiosités du musée rétrospectif se complètent par un choix de dessins et d'estampes qui se rattachent de près ou de loin aux arts di-

vers dont nous avons examiné les productions et dans lesquels on pourrait puiser quelques notes pour la grande histoire de l'ornement. Parmi ces dessins, il en est, sans doute, qui n'ont aucun lien avec les arts décoratifs; mais ils sont superbes, et nous ne leurs ferons point la guerre : la beauté est la meilleure des excuses.

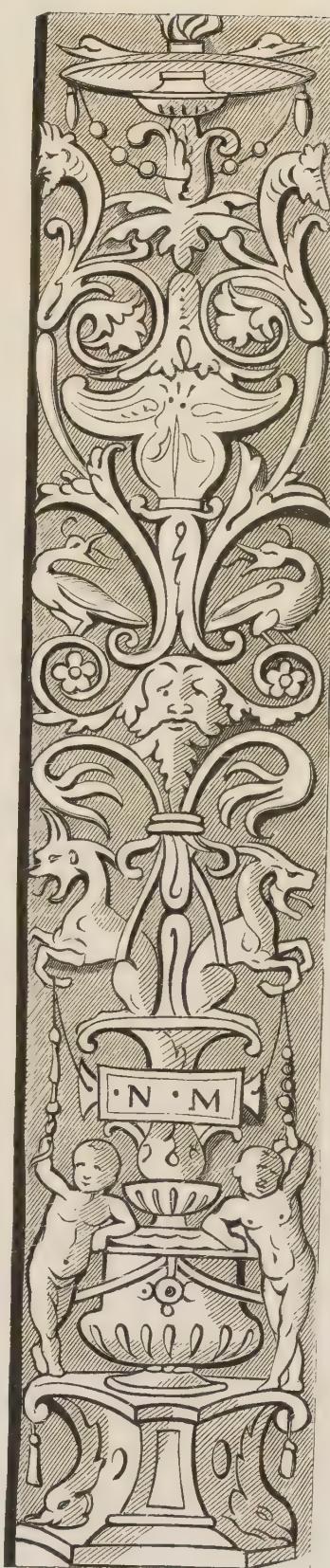
Une pièce capitale est exposée à l'entrée du musée. C'est une gouache, d'un merveilleux travail, qu'on attribue à Pinturicchio, et qui représente l'*Adoration des bergers*. L'œuvre est connue des amateurs; elle a figuré l'hiver dernier à la vente du comte Pourtalès, elle appartient aujourd'hui à M. Rutter. On ne sait pas si Pinturicchio a peint des gouaches; mais il est certain que la clarté du ton, la délicatesse des types, la grâce ombrière des attitudes, se retrouvent dans ce dessin et semblent légitimer la glorieuse origine qu'on lui attribue, même aux yeux d'un critique qui revient de Sienne, et qui est resté de longues heures devant les adorables fresques de la *librairie* du Dôme. C'est une charmante miniature que celle de M. Rutter. La scène se passe au milieu d'un frais paysage, au seuil de l'humble cabane où le Christ est né. Il est couché sur l'herbe d'un vert tendre; des bergers sont à genoux devant lui; au fond s'ouvrent les perspectives enchantées d'une campagne péruginuesque. Les têtes sont d'une finesse extraordinaire et d'une admirable précision de dessin. Le style, élégant dans ses maigreurs délicates, révèle la main d'un maître exquis.

C'est aussi à M. Rutter qu'appartiennent deux grandes miniatures enlevées aux pages d'un livre d'église. Elles sont des premiers jours du XVI<sup>e</sup> siècle. L'une est de Quolonna dei Libri, l'autre plus intéressante encore montre le *Christ présenté au temple*, et porte la signature *Fran-cischus Veronensis*. Les types sont un peu anguleux et rigides, et la coloration, mélange de tons jaunes et de tons roses, a un accent très-particulier. François de Vérone n'est pas cité parmi les miniaturistes sur lesquels Carlo Pini et les deux Milanesi ont réuni de si précieux documents; mais Vasari nous a laissé sur ce maître quelques notes curieuses.

Nous avons au Musée rétrospectif un choix heureux de dessins italiens. Voici plusieurs charmantes compositions de Perino del Vaga (à M. His de la Salle), un beau Rosso, projet de tableau avec la décoration de l'autel sur lequel il devait être placé (à M. de Chennevières). Du même maître est le curieux dessin d'un bidon qui a sans doute été fait pour servir de modèle à un ivoirier, et qui, par la finesse du travail et par le style, est presque identique à celui dont la *Gazette* a donné la gravure dans son numéro du 1<sup>er</sup> septembre dernier. Ce dessin appartient à M. Destailleur, qui a exposé aussi de très-beaux Primaticie, les uns à la sanguine, les



XX.



31

DESSIN DE NICOLLETTO DE MODÈNE.

Collection de M. de Nolivos.

autres au bistre, compositions plantureuses où se joue ce grand décorateur et où un peu de manière se mêle à une si fière élégance. Les dessins de Nicolo del Abate, qui ont servi de types à Léonard Limousin pour ses grands émaux de la Sainte-Chapelle (à M. Galichon) sont connus des lecteurs de la *Gazette*, et la reproduction d'une figure de même style a illustré autrefois la savante étude que M. Reiset nous a donnée sur ce maître, qui appartient à la fois à l'Italie et à la France.

M. de Nolivos et M. Galichon semblent s'être entendus pour rappeler à l'attention de ceux qui l'auraient oublié le talent de ce Nicoletto de Modène, dont Basan a osé dire que « ses ouvrages, extrêmement informes, n'ont d'autre mérite que celui de l'ancienneté ». D'après son compatriote Vedriani, Nicoletto a été peintre; aucun tableau de lui n'est mentionné nulle part; mais les amateurs connaissent ses gravures : deux de ces pièces fournissent les dates de 1500 et 1512. Mariette ajoute qu'il travaillait encore en 1517. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est qu'il a fait un certain nombre de dessins d'ornement, les uns coloriés d'une teinte monochrome, d'un brun verdâtre ou d'un ton roux; les autres lavés, là et là, de nuances d'un rouge violet. Nous avons à l'Exposition des spécimens de ces deux manières, et plusieurs de ces feuilles portent la marque du maître, N. M. Les dessins de Nicoletto, créations charmantes de la renaissance, sont composés symétriquement de lignes parallèles, de losanges, de carrés, qui se combinent avec la plus grande variété et qui sont décorés de rinceaux, de fleurons, de figurines, d'arabesques d'un goût à la fois puissant et délicat. Nous reproduisons un des dessins de Nicoletto de Modène, et nos lecteurs pourront se convaincre par eux-mêmes que, s'il y a ici quelque chose d'informe, c'est tout simplement l'opinion de ce bon M. Basan.

Parmi les dessins exposés par M. Didot, nous avons admiré une composition d'un maître allemand du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, représentant un évêque qui, suivi de ses acolytes, vient assister un malade à ses derniers instants. C'est une œuvre pleine de cachet, et d'une grande vigueur d'exécution. Un autre dessin, prêté par le même amateur, nous a intéressé encore davantage; c'est une page sur laquelle Germain Pilon a retracé à la plume, sous six aspects différents, une statuette de la Vierge tenant son fils dans ses bras. Voilà, j'espère, une œuvre rare! Les fronts bombés, les mains grassouillettes, les mille plis de l'étoffe fripée, et surtout la haute élégance du galbe, sont tout à fait de l'école du charmant sculpteur de Catherine de Médicis.

Près de cette feuille précieuse se groupent les beaux dessins d'Étienne Delaune et de Ducerceau, prêtés par MM. Destailleur et Galichon.

L'œuvre gravé de ces maîtres nous a sans doute révélé depuis longtemps leur mérite; mais un trait de leur plume ingénieuse ou de leur patient crayon les complète et ajoute à ce que nous savions une information nouvelle. Nous espérons que la gravure éternisera tôt ou tard le souvenir de ces richesses. A côté des estampes connues il y a, pour ces maîtres de la renaissance française, un monde de trésors inédits.

N'oublions pas, parmi les raretés qui nous entourent, le dessin d'une armoire, à bon droit attribué à Boule, par le propriétaire M. Pinel. C'est un croquis à la plume, traité avec beaucoup de liberté et d'esprit. Il n'est pas douteux que le fécond artiste a dû faire un assez grand nombre de dessins analogues, car, avant d'exécuter un meuble, il devait en chercher sur le papier la forme et les lignes générales; mais ces croquis auront sans doute péri lors de l'incendie de 1720, et c'est pourquoi ils sont devenus tellement rares que celui de M. Pinel est le premier que nous ayons encore rencontré.

L'Exposition est assez riche en dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ici le premier nom qui se présente est celui de Bernard Toro, maître sculpteur des vaisseaux du roi à Toulon, Toro a longtemps été une énigme; mais depuis que M. Pons a confié aux *Archives de l'art français* le résultat de ses recherches, la lumière s'est faite sur ce maître qui fut habile non-seulement à tailler le bois et même le marbre, mais encore à dessiner du crayon le plus fin des modèles de portes et de panneaux, des cheminées, des meubles, des frontispices. M. de Chennevières a exposé une charmante composition de Bernard Toro; la *Gazette* s'est emparée de ce dessin qui décore, comme un élégant arc de triomphe, la première page du présent volume.

M. Destailleur et M. de Chennevières ont recueilli, dans les ventes, les feuilles éparses d'une suite d'aquarelles qui font songer à Panini, et qui reproduisent les décosations improvisées pour une fête dans un palais italien. C'est alerte et vif, et traité haut la main, à la mode de 1740. Mais l'attribution de ces dessins à Panini ne saurait être que provisoire. C'est encore une question qu'il faudra mettre à l'étude.

Le président de l'Union centrale, M. Guichard, a réuni un certain nombre de dessins de maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement des artistes décorateurs. Cette collection est curieuse : nous citerons en couvant des modèles de cadres par J.-J. Lequeu, des orfèvreries et des flambeaux par Delafosse, un carrosse et un *vis-à-vis* par Delalonde, le dessin d'une alcôve par Person (1780), et une gouache d'un symbolisme assez naïf que Ranson, sans pitié pour l'orthographe, appelle un *trophé d'amoure*. Mais les chefs-d'œuvre de la fantaisie au temps de Louis XV,

ce sont deux dessins au crayon noir, par Boucher lui-même (collection de M. Fourau). On y peut voir, si l'on veut, les modèles de deux panneaux décoratifs : ici, ce sont des enfants qui jouent avec une chèvre ; là, c'est un amoureux qui pose une couronne de fleurs sur le front d'une bergère. Et tout cela sort d'un crayon assoupli, habile à indiquer d'un trait les accidents du paysage, à faire courir la lumière sur les carnations des figures. C'est le triomphe de l'art facile : nous avons, nous autres modernes, toutes les qualités du monde, mais notre idéal ne nous conduit plus par ces chemins-là.

Sur les estampes réunies au Musée rétrospectif, un mot doit suffire. Le privilége de la rareté et de l'intérêt iconographique appartient aux niales prêtés par M. Galichon. Ces quatorze pièces tiendraient dans le plus petit espace ; elles seraient à l'aise dans le cadre du miroir de M. Demachy dont nous avons déjà parlé et que nous reproduisons aujourd'hui. Rien de plus fin et, on peut le dire, de plus hardi que ces incunables de la gravure, évolution naïve et virile de l'orfévrerie qui, en incisant l'or et l'argent, va donner au monde un art nouveau. Et, au lendemain de sa naissance, cet art grandit tout à coup, il prend toutes les formes, il utilise toutes les matières, il se prête à la création originale de tous les types, à la savante reproduction de tous les styles. Les estampes exposées par M. Didot disent quelles furent au XVI<sup>e</sup> siècle la vigueur de la gravure et sa variété universelle. Il a réuni un beau choix de planches allemandes et de camaïeux qui, dans leur libre fidélité, donnent aux œuvres traduites le caractère d'œuvres inspirées. Quant à l'Italie, elle est particulièrement représentée par les gravures du Mantouan Andrea Andreani qui, dans ses camaïeux si justement célèbres et si rares, a reproduit en 1590 les grandes compositions dont Domenico Beccafumi a décoré les carreaux, ou, comme on dit d'ordinaire, les pavés de la cathédrale de Sienne. Cette décoration, obtenue avec des marbres blancs incrustés de marbres noirs ou jaunâtres, a été, lors d'un récent voyage à la ville enchantée, une de nos surprises, et devra rester au nombre de nos admirations. L'œuvre est grande, et surtout elle est simple : Andreani l'a infiniment compliquée dans sa traduction qui, postérieure d'environ quarante ans à la mort de Beccafumi, s'inquiète déjà des tendances pittoresques et va jusqu'à la violence. Mais quel effort original et quelle interprétation hardie ! Assurément, nous ne pouvions mieux quitter le musée rétrospectif qu'en jetant sur cette splendide décoration un regard qui sera le dernier.

Ici s'achève le long travail qui, pendant quatre mois, a été notre



CADRE EN BOIS SCULPTÉ. — XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

Collection de M. Demachy.

souci et notre fête. L'Exposition est close. Pourquoi? Nous refusons de comprendre comment on a eu la cruauté d'enlever à notre étude, à notre admiration, ces merveilles qui, en apparence, appartiennent à quelques amateurs heureux, mais qui, en réalité, sont le bien de tous ceux qui les comprennent. Nous avions eu la naïveté de nous habituer à ce musée rétrospectif et de le croire éternel; c'était comme un grand livre dont nous tournions l'un après l'autre les feuillets toujours curieux, toujours nouveaux, et voilà qu'on nous l'arrache des mains au moment où nous allions peut-être apprendre à y lire. Ainsi s'accomplit la loi rigoureuse qui fait que rien ne dure, et que tout se disperse et que tout s'en va. Se peut-il que les plus beaux spectacles aient la fragilité du rêve, et qu'on ait à peine, en ce monde, le temps d'entrevoir les choses?... On oublie donc que notre curiosité, pareille à la grande amoureuse romaine, peut être laissée quelquefois, rassasiée jamais?

La vérité est qu'après les joies du cœur, qui gardent le premier rang, il n'y a rien de plus doux que d'apprendre. Ce musée rétrospectif, si noblement ouvert à tous les chercheurs, était plein des meilleures leçons. Nous nous y sentions à l'aise, et, curieux de toutes les formes que le génie humain a données à son rêve, nous allions du bronze mystérieux où la renaissance italienne a mis sa tendresse à l'éventail souriant où le XVIII<sup>e</sup> siècle a mis son esprit. Les belles choses abondaient, et surtout les problèmes. Bien des difficultés historiques nous ont arrêté, et nous avons posé plus de questions que nous n'en avons résolu. En entreprenant l'étude que nous avons patiemment poursuivie, nous nous préparions bien des défaites; elles étaient acceptées d'avance, car nous souffrons de l'ignorance commune, et il est des énigmes qu'on ne devine pas. Quel plaisir cependant de tenter dans l'inconnu des navigations aventureuses, de chercher un rayon dans l'ombre, d'épeler les lettres effacées du mot confus, de faire revivre pour une heure toutes ces œuvres que couvre la poussière des temps, et qui, dans leur attitude silencieuse, semblent garder encore quelque chose d'humain! Ces irritantes délices de la curiosité en éveil, nous les avons savourées à longs traits, et comme il vaut mieux laisser paraître sa joie que ses inquiétudes, comme il faut un peu d'enjouement pour faire passer beaucoup de chronologie, nous avons, dans notre étude loyale, essayé de nous souvenir du mot qui nous fut dit un jour par le directeur d'une grande usine: « Les bons ouvriers sont ceux qui travaillent en chantant. »

PAUL MANTZ.

NOUVEAUX  
DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES  
RELATIFS A LÉONARD DE VINCI

---

I.



ALGRÉ les longues et patientes investigations de plusieurs érudits, la vie de Léonard Vinci ou de Vinci reste la moins éclaircie parmi celles des grands hommes qui ont illustré l'art italien par leurs chefs-d'œuvre, depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du xvi<sup>e</sup>. Les travaux, les études, les événements de la première partie de sa carrière nous sont à peu près inconnus; et

il nous est interdit d'assister aux premiers développements du génie d'un homme qui ne redoute la comparaison avec aucun de ceux qui ont excellé dans l'art de peindre, et qui l'emporte sur tous par cette admirable réunion de la théorie et de la pratique de l'art dont il possédait tous les secrets, dont on n'avait pas vu avant lui, dont on n'a pas trouvé depuis, un exemple pareil. A cet égard, on a trouvé bien peu de secrets dans les précieux manuscrits qu'il a transmis à la postérité, et où les renseignements sur sa personne sont rares et incomplets : tout absorbé par les plus sublimes aspirations de la science et de l'art, il n'a pas songé à conserver le souvenir de ses propres ouvrages.

Les savantes études de Venturi, d'Amoretti, de Bossi, de Gaye, de Libri, ont, il est vrai, enrichi de faits nouveaux et présenté sous un jour meilleur, en les soumettant à la critique la plus délicate, ce sujet si im-

portant pour l'histoire de l'art; mais combien ne reste-t-il pas encore à trouver et à apprendre pour arriver à une pleine connaissance de ce grand homme dans toutes les phases de sa précieuse existence!

Les documents et les renseignements en petit nombre que j'ai puisés dans les archives palatines de Modène, et que je viens présenter au lecteur, sans ajouter beaucoup à ce qu'on savait déjà, ne paraîtront pas, je l'espère, indignes d'attention.

## II.

On sait par l'histoire que Léonard s'étant rendu, vers 1483, à la cour de Ludovic Sforza, dit le More, à Milan, fut employé par ce prince dans toutes les branches de la science et de l'art, peinture, sculpture, architecture, décoration, art hydraulique, fortification, mécanique, spectacles, musique, poésie et le reste.

Parmi les ouvrages dont l'exécution lui fut confiée, un des plus importants était la statue de François Sforza, fondateur de la dynastie, ouvrage dont les dimensions devaient surpasser celles de tous les monuments modernes du même genre, et je suis disposé à croire que ce fut pour cet objet que le More l'appela à Milan. En effet, les artistes florentins étaient alors en grande réputation et occupaient le premier rang dans l'art de modeler et de couler en bronze.

Déjà Donatello à Padoue, Baroncelli à Ferrare, Verrocchio à Venise, en avaient donné d'illustres modèles dans les statues équestres de Gattamelata, de Nicolas III d'Este, et de Bartolommeo Colleoni.

Léonard multiplia les essais : c'était un homme qui, en toute chose, visait à la perfection et n'était jamais satisfait de son travail. Après plusieurs années d'efforts, il termina le modèle de cette œuvre gigantesque dont la fonte devait employer 200,000 livres de bronze.

En 1493, ce modèle fut exposé aux regards du public, sous un arc de triomphe élevé sur la place du château de Milan, pour fêter le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien. Il fut certainement au nombre des choses les plus admirées, parmi les constructions décoratives et d'apparat dont Léonard, dans des occasions analogues, fournit l'idée première et entreprit la haute direction. Ce modèle, grâce à la lenteur naturelle de l'artiste; ou, ce qui est plus probable, par suite des embarras financiers et politiques qui assaillirent les dernières années du gouvernement du More, ne fut jamais coulé en bronze. *Fluat æs*, criait au More un poète contemporain, inspiré sans doute par les formes classiques

de l'œuvre de Vinci; mais le bronze, s'il arriva jamais, dut se transformer en bombardes et en espingoles, et non en objets de pur ornement.

Cependant, le double crime commis par Ludovic en usurpant le trône de son neveu Jean Galéas et en appelant les étrangers en Italie reçut un juste et sévère châtiment. En 1494, il avait appelé Charles VIII de France et l'avait poussé à la conquête de Naples, afin d'empêcher le roi Alphonse d'Aragon d'accomplir sa menace, en remettant sur le trône son neveu Jean Galéas. Bientôt, ayant pris ombrage des Français qu'il avait attirés dans l'intérêt de ses vues ambitieuses, il avait organisé une ligue pour les chasser d'Italie. Louis XII, successeur de Charles, vint alors en Italie, et, en 1499, s'empara du duché de Milan. Ludovic le reprit presque aussitôt avec l'aide de l'Empereur et des Suisses; mais, peu de mois après, il fut pour la dernière fois trahi par la fortune à Novare et emmené prisonnier en France où il mourut, après dix années de captivité.

Au milieu de ces révoltes, le cheval, laissé à l'abandon, eut sa part des revers de fortune qui frappaient la maison de Sforza. Les arbalétriers gascons, troupe sans frein ni règle, entrés à Milan avec Louis XII, virent dans ce colosse une cible excellente pour leurs traits, de façon qu'ils l'eurent bientôt détruit.

Castiglioni, dans *ses souvenirs*, a consigné ce fait en ces termes : « Le modèle du cheval, dit-il, auquel Léonard avait travaillé pendant seize ans, fut, grâce à l'ignorance et à l'insouciance de certaines personnes qui, faute de comprendre le génie, ne l'ont en nulle estime, fut hon-teusement abandonné à la destruction; cet admirable et ingénieux ouvrage étant devenu la cible des arbalétriers gascons. » Ces paroles de Castiglioni qui, dans sa jeunesse, avait été témoin de cette déplorable profanation, méritent toute croyance, quoiqu'elles ne soient confirmées par aucune autre autorité contemporaine, malgré les recherches faites en ce sens par Amoretti et Bossi. Vasari, qui écrivait environ un demi-siècle plus tard, répète le fait, et ajoute que les Français « mirent en pièces » ce cheval.

Quant à l'époque de cette destruction, ni Castiglioni, ni Vasari, ni aucun autre auteur, que je sache, n'a pu la déterminer avec précision<sup>1</sup>. Les documents que je vais produire permettent du moins d'établir que jusqu'en septembre 1501 ce modèle, quoique fort négligé, était encore dans une condition assez passable pour que le duc de Ferrare aspirât à le

1. Lübke (*Geschichte der Plastik*, 1863) la place en 1499; mais les documents que nous produisons démentent cette opinion.

posséder et trouvât un concurrent dans le roi de France. Hercule I<sup>er</sup> d'Este avait entrepris d'agrandir sa capitale, et avait commandé sa propre statue équestre en bronze, pour en orner la nouvelle place ouverte en 1494. L'artiste qui avait été chargé de cet ouvrage étant mort ou ayant été tué, le duc eut l'idée de demander au cardinal de Rouen, qui gouvernait alors Milan pour le roi, ce même modèle de cheval préparé par Léonard, par ordre de Ludovic le More. Et voici dans quels termes il écrivit à Jean Valla, son résident dans cette ville :

« Messire Jean, ayant ordonné qu'on fit un modèle en terre pour couler un cheval en métal, à l'effet de le placer ici, sur la place de la ville neuve, et étant advenu que le maître qui l'avait commencé ait été mis à mort, de façon que nous ne voyons plus de quelle manière pourra se faire ce travail, faute d'avoir en ce pays qui puisse le continuer et le finir, éprouvant un vif désir d'arriver à ce résultat, et nous souvenant que là-bas, à Milan, existe un modèle de cheval que le seigneur Ludovic était dans l'intention de faire couler, modèle exécuté par un certain maître Léonard, maître entendu en ce genre; nous avons pensé que si nous nous servions de ce modèle, il serait bon et convenable pour couler le cheval en question; c'est pourquoi nous voulons que vous alliez trouver incontinent le très-illustre et révérend seigneur cardinal de Rouen, et qu'après lui avoir fait connaître ce besoin où nous sommes, vous priiez sa très-révérente seigneurie, si elle n'en a elle-même besoin, de vouloir bien nous faire donner ce modèle, au cas où sa très-révérente seigneurie n'en aurait pas besoin; car nous ne voudrions pas la priver d'aucune chose qui pût lui être agréable, bien que nous soyons persuadé qu'elle a peu de souci de cet ouvrage. Vous ajouterez que ce sera pour moi chose très-agréable par les raisons susdites, et que nous l'aurons à grand plaisir et contentement, en rappelant que ledit modèle, placé à Milan, comme nous avons dit, se délabre tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin; et si le très-révérend seigneur veut bien nous contenter en cela, comme nous l'espérons, vous nous en aviserez aussitôt, parce que nous enverrons une personne à cet effet, laquelle aura soin de faire apporter ici ledit modèle, avec l'adresse et les précautions convenables pour qu'il ne soit pas gâté. Et ne manquez pas d'employer tous vos bons offices pour que notre désir soit satisfait par sa très-révérente seigneurie, à laquelle vous présenterez nos offres de service et nos compliments. Ferrare, 19 septembre 1501. »

L'ambassadeur fit tous ses efforts pour contenter le désir de son maître, et au bout de quelques jours il lui annonça l'insuccès de ses







I. V. LAMBERTI F SCULP

AT LAMPASIA

LAMBERTI IMPRINTED BY G. CATELLI



démarches, dans ce passage d'une dépêche en date du 24 septembre de la même année :

« Je me suis acquitté aujourd'hui de la commission pour le très-revérend monseigneur de Rouen, au sujet du modèle de cheval que fit faire le seigneur Ludovic, et sa seigneurie dit que, quant à elle, elle est très-satisfaita que votre seigneurie le prenne; mais que, Sa Majesté le Roi l'ayant vu, elle n'oserait le donner sans en avoir parlé au roi. J'en-gagerais votre seigneurie à en écrire à Barthélémy de Cavalerj<sup>1</sup>, afin qu'il en parle au roi, et je tiens pour certain que Sa Majesté con-sentira. »

Je n'ai rien trouvé de plus, relativement à l'effet de ces démarches et à la véritable cause de leur insuccès. Peut-être que, sans les scrupules exagérés et le zèle peu éclairé du cardinal, le modèle de Léonard transporté par eau à Ferrare, et coulé en bronze, aurait été préservé de la destruction qui le frappa bientôt après, et l'Italie compterait un chef-d'œuvre de plus et pleurerait un désastre de moins.

### III.

Après que le More eût été emmené prisonnier en France, Léonard s'en retourna à Florence; puis, étant passé au service du duc de Valentinois en qualité d'ingénieur militaire, il parcourut l'Ombrie, la Romagne et l'Émilie, jusqu'à sa nouvelle rentrée dans sa patrie, où il séjourna jusqu'en 1506. En cette année, à la prière du grand maître de France, Charles d'Amboise, il se rendit à Milan, d'où il fut rappelé par la seigneurie à Florence, pour y travailler à la *bataille d'Anghiari*, dont il n'acheva que le carton. Il se trouvait de nouveau à Milan en 1507, lorsqu'il se décida à revenir à Florence, pour y faire valoir ses droits à la succession de son père, mort trois ans auparavant, que son frère contestait sous prétexte que sa naissance était illégitime. Gaye<sup>2</sup> donne la lettre dont le grand maître accompagna le départ de l'artiste pour Florence, « voulant, dit-il, mettre fin à certains différends soulevés entre lui et des frères qu'il a, au sujet de la succession que lui a laissée un sien oncle<sup>3</sup>. » Il finit en priant de donner une prompte expédition à l'aff

1. Ambassadeur du duc de Ferrare à la cour de France.

2. Correspondance inédite, II, 96.

3. Léonard, dans la lettre que nous allons publier, paraît faire allusion à la succession de son père, et non à celle de son oncle, mort effectivement en 1507; mais peut-

faire et de lui venir en aide, et en assurant qu'on fera ainsi chose agréable au roi de France. Ces dernières paroles étaient plus qu'un stérile souhait; mais, dans les usages de ce siècle et du suivant, les puissants ne croyaient point manquer à la délicatesse ou aux principes de la justice en recommandant, et encore moins les faibles en se faisant recommander aux juges, à l'effet d'en obtenir une décision non-seulement rapide, mais encore favorable, dans des procès purement civils. C'est pourquoi Léonard, croyant sans doute fortifier par là ses prétentions, ne se contenta point de la lettre du grand maître, et voulut encore se munir d'une recommandation du cardinal Hippolyte d'Este. Il lui en fit la demande dans la lettre que nous publions sur l'original conservé dans les archives palatines de Modène. Il y demande à ce prélat d'écrire à Raphaël Girolami, un des principaux personnages de la seigneurie florentine, afin d'obtenir « non-seulement justice, mais une solution favorable, » ne doutant pas de l'heureux succès de l'affaire, à cause de la grande affection que Girolami avait pour le cardinal.

Cette lettre donne exactement la date du retour de Léonard à Florence, et la place au mois de septembre 1507; elle témoigne d'un fait qu'aucun écrivain n'a relevé, en nous le montrant en relations avec la maison d'Este, ou du moins avec le cardinal Hippolyte, dont il se déclare « le très-dévoué serviteur, ainsi que je suis et prétends toujours « être. » Ce cardinal, fils d'Hercule I<sup>er</sup>, et né en 1470, archevêque de Strigonia, à l'âge de sept ans, puis de Agria, avait obtenu, en 1497, le siège opulent et disputé de Milan. C'est là qu'il avait connu Léonard, bien que le peu de goût qu'il avait pour les arts fasse supposer que les protestations de l'artiste sont dictées, moins par un sentiment de gratitude pour des grâces reçues ou des travaux commandés, que par l'espoir d'obtenir la faveur qu'il demande.

Il faut encore remarquer dans ce précieux document la signature deux fois répétée du grand artiste, qui s'écrit lui-même : *Vincio* ou *Vincius*, et non *da Vinci*, suivant la manière généralement reçue. D'ailleurs, l'une et l'autre façon d'écrire peut également avoir pour objet l'indication du nom de famille, ou du lieu de sa naissance; il resterait seulement à savoir si le nom du village de Vinci avait été adopté antérieurement par la famille de Léonard, et, dans cette hypothèse, l'artiste devrait s'appeler *Vinci* ou *Vincio* (en latin *Vincius*), comme on le voit dans cette

être venait-il à Florence pour faire valoir ses droits aux deux hérédités, et s'appuyait-il, pour la première, sur le crédit du cardinal d'Este, et pour la seconde, sur l'autorité du grand maître.

lettre, dans le tableau ayant appartenu à la famille Sanvitali, et dans l'épitaphe qu'il composa lui-même; c'est aussi l'orthographe suivie par plusieurs de ses contemporains, Casio, Cesariano, Geoffroy Tory, Gauvico, Bandello, Raphaël Maffei, et Paciolo.

Je dois ajouter ici que la lettre de Léonard, assez bien conservée, d'une écriture nette et large, doit être, sans doute possible, tenue pour authentique, quoique les caractères n'en soient point identiques à ceux de ses manuscrits et soient tracés, conformément à l'usage ordinaire, de gauche à droite et non de droite à gauche, suivant son habitude; elle porte en effet l'adresse et l'empreinte fraîche encore de son sceau, petit camée antique représentant une tête de profil.

Et maintenant, sans autre préambule, je transcris fidèlement la lettre de Léonard.

« Au très-illustre et révérend seigneur Hippolyte, cardinal d'Este,  
« mon très-vénérable maître, à Ferrare.

« Très-illustre et révérend Seigneur,

« Il y a peu de jours que je suis arrivé de Milan, et trouvant ici qu'un  
« mien frère se refuse à exécuter le testament fait par mon père, il y a  
« trois ans, à l'époque de sa mort, je n'ai pas voulu, quoique le bon droit  
« soit de mon côté, et afin de ne pas me manquer à moi-même dans une  
« chose à laquelle j'attache de l'importance, omettre de demander à votre  
« très-révérende seigneurie une lettre de recommandation et de protec-  
« tion pour le seigneur Raphaël Girolami, qui est actuellement un de nos  
« très-hauts et puissants seigneurs, devant lesquels est pendante cette  
« affaire; et en outre particulièrement chargé, par son excellence le gon-  
« falonier, de ladite cause qui doit être décidée et finie pour la fête de la  
« Toussaint. C'est pourquoi, Monseigneur, je prie de toutes mes forces  
« votre révérende seigneurie d'écrire une lettre ici audit seigneur Ra-  
« phaël, avec le tour adroit et affectueux qu'elle saura bien trouver pour  
« lui recommander Léonard Vincio, le très-passionné serviteur de votre  
« seigneurie, comme je suis et prétends être toujours, le priant et le met-  
« tant en demeure non-seulement de me faire justice, mais de donner  
« une décision favorable; et je ne doute pas, d'après les nombreux rap-  
« ports qui m'en sont faits, que le seigneur Raphaël, étant plein d'affec-  
« tion pour votre seigneurie, les choses ne tournent selon nos vœux, ce  
« que j'attribuerai à la lettre de votre révérende seigneurie, à laquelle je  
« présente de nouveau mon respect. *Et bene valeat.* Florence, le 18<sup>e</sup> de  
« septembre 1507.

« De votre très-révérende seigneurie, le très-humble serviteur.

« LEONARDUS VINCIUS, pictor. »

## IV.

Léonard mourut au château de Cloux, près d'Amboise, l'année 1518, et laissa ses précieux manuscrits et ses dessins à son élève préféré, François Melzi, qui les rapporta en Italie. Or, dans la correspondance d'Albert Bendidio, résident du duc de Ferrare à Milan, on trouve une lettre où il est question de Melzi, et des manuscrits et dessins de Léonard, que Bendidio aurait voulu retirer des mains de Melzi, pour les offrir au duc Alphonse I<sup>er</sup>, grand amateur de ces sortes de choses, et à qui le présent eût été des plus agréables. Dans cette lettre, l'ambassadeur, après avoir rendu compte d'un carrousel auquel avait pris part un gentilhomme de la maison de Melzi, continue en ces termes :

« Et, puisque j'ai fait mention de la maison de Melzi, je préviens votre excellance qu'un frère de celui qui a couru a été l'élève de Léonard de Vinci, et son héritier, et possède un grand nombre de ses secrets, et toutes ses opinions, et peint en outre fort bien, à ce que j'entends dire; sa conversation annonce du jugement, et c'est un charmant jeune homme. Je l'ai engagé plusieurs fois à se rendre à Ferrare, lui promettant que votre seigneurie le verra de bon visage, et depuis mon arrivée j'en ai dit autant à un sien oncle, gentilhomme fort honnête et respecté; n'ayant pu lui reparler à lui-même, parce qu'il est retenu à la campagne par la fièvre quarté. S'il plaît à votre excellance, j'insisterai d'une façon plus pressante. Je crois qu'il possède les petits livres de Léonard sur l'anatomie, et il a beaucoup d'autres belles choses.

« Je rappelle ces petits objets à votre excellance, parce que les malades<sup>1</sup> sont d'ordinaire fort dégoûtés et portés à désirer mille choses. « Et je me recommande aux bonnes grâces de votre seigneurie.

« De Milan, le 6 de mars 1523. »

Les vicissitudes subies par ces précieux souvenirs de Léonard sont trop connues, pour qu'il convienne d'en refaire ici le récit, alors que nous n'avons rien à changer ni à rectifier dans ce qui a été dit par les écrivains antérieurs. On peut cependant affirmer avec certitude que Melzi ne se conforma pas au désir de Bendidio et qu'il ne se sépara pas, aussi longtemps qu'il vécut, de ces chers et vénérés souvenirs du grand homme, son maître et son ami.

1. Probablement, le duc se trouvait en ce moment indisposé.

## V.

La bibliothèque communale de Ferrare possède un volume de poésies manuscrites de Flavio Antonio Giraldi, littérateur ferraraïs, du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'autres écrivains de la même époque, les uns connus, les autres ignorés. On y trouve d'un de ces derniers un distique où il est fait allusion à un ouvrage contesté de Léonard de Vinci.

Voici ce distique :

Bacchus Leonardi Vincii.  
Ter geminum posthac mortales credite Bacchum:  
Me peperit docta Vincius ille manu.

Où se trouve maintenant ce *Bacchus*?

Un tableau de sujet pareil, attribué à Léonard, se trouve au Musée du Louvre; mais les connaisseurs refusent d'y reconnaître sa main. Waagen, et après lui M. Villot, l'attribuent à un de ses élèves et soupçonnent que c'était primitivement un *saint Jean*, qu'une couronne de pampres, placée plus tard sur sa tête, a transformé en Bacchus. Je ne sais jusqu'à quel point cette supposition est vraisemblable; mais ce distique écrit dans le siècle même où vécut Léonard est une autorité qui prouve, avec une certitude presque complète, qu'il avait effectivement peint un tableau représentant Bacchus.

Il est encore question d'un Bacchus dans la correspondance de Gérôme Seregno, ambassadeur de la maison d'Este à Milan. Le 1<sup>er</sup> avril 1505, le duc de Ferrare témoignait à ce personnage le désir de posséder un *Bacchus* qui était alors, paraît-il, entre les mains d'Antoine-Marie Pallavicino, et Seregno répondait le 17 du même mois, en présentant les excuses de Pallavicino qui ne pouvait lui offrir le Bacchus, parce qu'il l'avait promis au cardinal de Rouen, cet accapareur bien connu de toutes les belles choses qui se trouvaient à Milan. Mais comme cette correspondance ne fournit pas d'autres éclaircissements, qu'elle laisse ignorer s'il s'agissait d'un tableau ou d'une statue, et aussi si l'ouvrage en question était de Léonard, nous nous abstiendrons d'hypothèses plus ou moins hasardées, et nous nous contenterons d'avoir pris note d'un fait qui pourra peut-être aider d'autres écrivains à compléter et à mettre en lumière cet épisode de la vie de Léonard.

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

## MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

ET LA RENAISSANCE

LES ÉMAUX. (Suite.)



ES œuvres de Léonard Limousin ou celles qu'on peut lui attribuer sont si nombreuses au musée rétrospectif, qu'il faut nous contenter de citer celles qui, étant surtout datées, peuvent servir de jalons pour l'histoire de son talent.

La pièce qui porte la date la plus ancienne est un couvercle de coupe exposé par un des membres de la famille de Rothschild. A l'intérieur il représente trois scènes : un prêtre qui renverse

sur l'autel le vin du calice, et deux banquets entre nobles personnages du XVI<sup>e</sup> siècle, banquets d'alliance, comme l'indique cette inscription : CONCILIAT DIVOS FEDERA AMICIAS.

L'extérieur de ce couvercle, qui semble prouver que « la plus franche cordialité », souveraine ordinaire de nos banquets d'aujourd'hui, ne régnait pas toujours jusqu'au dessert, pas plus à la renaissance que pendant l'antiquité, représente le combat des Centaures et des Lapithes.

Cette frise circulaire est une grisaille exécutée dans le sentiment des premiers Pénicaud, par hachures sur fond gris, avec un émail un peu grumeleux. L'inscription *Leonardvs Lemovicvs inventor 1536*, tracée en noir après l'achèvement de la pièce, prouverait, suivant nous, que Léonard revendiquait plutôt la composition que l'exécution de cette pièce d'un faire incertain, qui pourrait bien être de Martin, son frère et son aide ; en tous cas pièce importante en ce qu'elle indique une filiation dans les procédés. Quant au fait historique que semblent rappeler les banquets de l'intérieur de la coupe, nous ne trouvons rien qui s'y rapporte dans notre histoire à la date de 1536, à moins qu'il ne s'agisse des alliances et des démêlés si fréquents de François I<sup>er</sup> avec Charles-Quint.

Il y a loin de la facture pénible de ce couvercle au faire enlevé du beau triptyque exposé par M. le baron A. de Rothschild, triptyque composé de huit plaques signées L. L. 1544, où l'Adoration des rois et divers épisodes de la vie du Christ sont figurés avec des personnages d'une telle désinvolture que l'école de Fontainebleau ne nous en montre guère de pareils. Cette pièce est une grisaille coloriée par glacis transparents sur un fond blanc.

Parfois Léonard Limousin se contente de glacer seulement le côté de l'ombre, soit en bleu lapis, soit en bleu turquoise, comme dans la *Vendange* de M. le baron James de Rothschild, et d'obtenir ainsi des camaïeux d'un aspect plus chaud et plus agréable que les simples grisailles. Celles-ci, il les exécute généralement sur fond bleu lapis, qui donne plus de douceur au ton général, comme dans le plat ovale représentant la *Manne*, imitation libre de la composition de Raphaël. Ce plat, qui appartient à M. le baron G. de Rothschild, est signé LÉONARD LIMOSIN 1568, par enlevage dans un cartouche d'or. La même facture libre et harmonieuse se retrouve dans un certain nombre de plaques appartenant pour la plupart au même collectionneur et représentant l'histoire de Psyché, d'après les compositions de Raphaël, gravées par le maître au dé. A ces années nous semblent se rapporter les œuvres les plus parfaites de Léonard, et celles où il montre la main la plus légère et la plus sûre. Telles sont l'*Entrée à Jérusalem*, de M. le comte de Lavalette, qui a pour pendant l'*Adoration des bergers*, de M. Joseph Fau. L'*Hercule étouffant les serpents en présence d'Amphytrion et d'Alcmène*, plaque ronde, de M. Mordret, à laquelle semble faire suite l'*Hercule et Cacus*, d'après le Rosso, que M. Joseph Fau, son propriétaire, a rapproché de la même composition, traitée en majolique par F. Xanto.

Dans ces émaux, Léonard mêle et combine tous les procédés. Ici c'est

le procédé de la grisaille qu'il emploie, tantôt sur préparation noire, tantôt sur préparation bleu lapis. Sa main y enlève du premier coup les contours et les ombres principales d'une pointe fine et légère qui s'égare parfois dans les fonds pour y tracer quelques détails à peine indiqués. Ailleurs, c'est sur le métal lui-même qu'il indique au pinceau le sujet et les ombres; ailleurs encore, c'est sur un morceau de paillon d'or ou d'argent. Puis, avec des émaux de plus en plus transparents et de tons d'autant plus éclatants qu'ils doivent recouvrir des parties plus brillantes, il ménage habilement ses transitions. Les carnations sont largement modelées en émail blanc noyé dans le fondant et glacées de bistro légèrement coloré dans les ombres; les violets, les rouges et les bleus des vêtements sur paillons sont reliés aux carnations par des tons neutres des parties sur le métal, où un nuage d'émail blanc s'estompe du côté de la lumière. Puis des rehauts d'or posés sur le tout achèvent de donner l'unité à tant de travaux et de tons divers.

Parfois Léonard Limousin, dont l'activité suffit à tout, s'amuse à de légers caprices, comme la petite enseigne de chapeau de la collection Czartoryski que nous publions. Cette mêlée de cavalerie est peinte en grisaille sur ronde bosse, les chevaux et ceux qui les montent étant repoussés dans une feuille de cuivré. Quelques glacis d'émail bleu turquoise ajoutent l'accent de la couleur au modelé de la forme sur cette charmante pièce des commencements de Léonard, car elle est datée de 1539, avant les L. L. du monogramme.

Autant Léonard Limousin montre de largeur et d'aisance dans l'exécution de ses émaux d'ornement, autant il semble timide et réservé dans celle de ses portraits. Lorsqu'il n'a à interpréter que les libres compositions du Rosso, de Nicolo del Abate, ou les siennes propres, il est maître du sujet, et, suivant d'instinct la pente de son temps, il est un Italien de Fontainebleau. Quand il doit reproduire un portrait sur l'émail, un de ces crayons des Janet sans doute, d'un dessin si serré et d'un modelé si simple, il redevient un français provincial attardé à l'ancien style. D'ailleurs son frère Martin n'est-il pas là, dans son atelier; ce Martin Limousin que nous ne connaissons pas et qui pourrait bien expliquer, si on l'interrogeait avec soin, certains contrastes et certaines défaillances dans l'œuvre du célèbre émailleur.

L'exécution des portraits est tout autre que celle des grisailles pures ou coloriées. Les carnations sont couchées en émail blanc sur le fond qui est bleu ou noir et sur lequel le contour a sans doute été exactement tracé. Les cheveux et la barbe sont préparés en émail généralement jaune paille, et les yeux, enlevés sur le fond, sont marqués d'une prunelle

blanche glacée le plus souvent de bleu clair. Sur le fond des carnations, le modelé est parfois encore exécuté par enlevage pour les ombres les plus épaisses, et celles-ci ne le sont guère ; mais les parties coloriées et les demi-teintes sont exprimées par de fines hachures et même par un pointillé en bistre roux. Ce procédé, suivi plus tard et presque exclusi-



ÉMAIL EN RONDE BOSSE, PAR LÉONARD LIMOUSIN.

Collection du prince Czartoryski.

vement par Jean Limousin, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, sera repris et perfectionné par Petitot et par tous les peintres émailleurs.

Le même procédé modèle les cheveux et la barbe. Quant aux costumes généralement noirs, ils sont dessinés et agrémentés en or.

Parmi les portraits en assez grand nombre que possède l'Exposition, nous ne signalerons que les suivants :

Un petit portrait de Catherine de Médicis en costume de veuve, blanc et noir, exécuté en 1552, appartenant à M. le baron G. de Rothschild, qui a servi de modèle à un second portrait grand comme nature sur le-

quel on découvre le monogramme L. L. La date de 1555 inscrite sur un des émaux modernes qui servent d'entourage à cette belle pièce est sans doute la reproduction de chiffres cachés par la bordure; cet émail appartient à M. le baron A. de Rothschild. Nous signalerons encore dans la collection de M. le baron Gustave, un petit portrait d'homme, à cheveux couleur paille, dont le modelé par petites hachures bistrées est à peine visible, émail signé L. L. sur la balustrade qui, suivant l'habitude, interrompt le buste. Nous le signalons parce qu'il présente au revers cette particularité de laisser voir, à travers le contre-émail, le même monogramme L. L. enlevé à l'échoppe sur le métal.

Parmi les plus magnifiques portraits de Léonard Limousin, il faut classer celui de Scaliger, signé L. L., appartenant à M. le baron de Rothschild; celui d'un homme à longue moustache rousse que l'on croit représenter un comte d'Armagnac; répétition d'un émail du musée du Louvre, mais fort supérieure à celui-ci. Cet émail, ainsi que son pendant, une dame posée de trois quarts, appartient à M. Gerneau avec un portrait de Marguerite d'Angoulême. La sœur de François I<sup>r</sup>, avec son nez immense et son costume noir ressemble plutôt à une religieuse qu'à l'idéal qu'on se fait de l'ingénieuse auteur des *Contes*. Cette pièce est signée des deux L., séparées par une fleur de lis.

Notons encore un charmant portrait, non signé, d'Anne d'Este, duchesse de Guise, à M. le baron James de Rothschild, et un délicieux petit portrait de femme, d'un grand charme de physionomie, qui appartient encore à l'un des membres de cette famille que nous ne pouvons nous lasser de citer, tant elle nous a permis d'étudier de merveilles.

Quelle différence entre les portraits de la bonne époque de Léonard, comme le portrait de docteur en robe fourrée et en bonnet carré, signé L. L. 1546, de la collection Czartoryski, et ceux de la fin de sa carrière! Tels sont deux portraits en pied qui nous semblent être ceux de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche sa femme, dont le premier est signé L. L. 1573, et qui appartiennent à madame la vicomtesse de Janzé.

A l'extrême fin de la vie de Léonard qui mourut, croit-on, en 1575, mais qui certainement était mort en 1577, il faut rapporter trois tableaux allégoriques qui représentent les membres de la famille des Valois, pensons-nous, transformés en planètes. L'un tient un foudre comme Jupiter; l'autre parcourt les espaces célestes sur le char du Soleil. Une femme transformée en Vénus est traînée par des colombes et va à la rencontre de l'Amour. La première de ces plaques, qui appartiennent à M. le baron James de Rothschild, est signée L. L. 1575; la dernière ne porte que la date de 1574.

JEHAN LIMOSIN, qui a ainsi signé en toutes lettres deux plats ovales appartenant l'un à M. Basilewski, l'autre à M. le baron A. de Rothschild, devait être le neveu de Léonard, et travailler vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Ses émaux, en partie sur paillons, ont pour couleur dominante le vert des fonds sur lesquels se détachent des carnations blanches, légèrement modelées par un pointillé en bistre roux, et des costumes bruns sur paillons. Il est vrai que les sujets des deux plats en question sont des chasses en forêt : mais les aiguères qui accompagnent ces plateaux n'ont aucune raison pour laisser dominer ces verts que l'on y retrouve encore. Celle de M. le baron A. de Rothschild est ovoïde, décorée de deux frises, l'une de femmes portant sur leur tête des corbeilles de fruits, l'autre de tritons et de sirènes, et signée I. L. Celle qui appartient à M. Basilewski est en forme de casque ; elle représente une ronde d'enfants, et est signée d'un I. et d'un L. séparés par une fleur de lis.

FRANCOIS LIMOSIN a signé et daté de 1623 six plaques d'un coffre représentant des sujets de la fable en émaux coloriés sur dessous blanc. Les carnations, passablement montées de ton, sont modelées par hachures, et les fonds, surtout bleus et pourpres, sont d'un aspect assez lourd. Ce François Limousin, qui semble à M. Ardent être également un neveu de Léonard, est un des derniers représentants, au XVII<sup>e</sup> siècle, du grand art qui a rendu illustre le nom qu'il portait.

Avec PIERRE REYMOND nous rencontrons peu de problèmes à résoudre, et la seule difficulté que présentent certains des émaux de sa vieillesse consiste à les distinguer de ceux de Pierre Courteys.

L'exécution de Pierre Reymond est peu variée. Ce sont généralement des grisailles qu'il fabrique avec beaucoup d'habileté, mais aussi avec quelque dureté, par suite de l'abus des hachures noires dans la préparation de ses dessous et des tons saumonés dans les carnations. Comme on l'a dit, P. Reymond semble procéder comme un graveur. Placé à la tête d'un atelier considérable, il s'appliqua surtout à beaucoup produire et d'une façon expéditive. Aussi il n'est guère de collection qui ne possède une coupe, une aiguière, un plat, ou pour le moins une assiette sortie de son atelier.

L'énumération des pièces de ce genre que possèdent les collections de MM. de Rothschild, de M. Basilewski et de M. E. Dutuit, nous entraînerait beaucoup trop loin, quand même nous ne signalerions que celles qui portent une date toujours précieuse pour l'histoire d'un artiste.

Deux grands plats à ombilic de la collection Basilewski nous permettent de comparer Pierre Reymond dans toute la force de son talent, en

1558, et le même affaibli par l'âge, vers 1572; date qui nous est fournie par l'analogie de la facture de cette pièce, avec celle d'une coupe datée de la même collection. Dans le premier, qui représente la Création, le trait est ferme, le dessin élégant, quoiqu'on y puisse reprendre encore quelques lourdeurs. Les grotesques des bords et du revers sont simplement et largement conçus. Les chairs, n'étant glacées de bistre que du côté de l'ombre, participent du ton du fond; le tout enfin est fondu dans une vitrification brillante et lustrée. Dans l'autre plat qui représente Moïse sur son trône et quelques scènes de l'Exode, les figures sont longues, manierées; le trait est lourd, épais; les ornements sont bizarres et compliqués tant sur le bord que sur le revers. Une couche de bistre saumonné, également étendue sur toutes les carnations, rend celles-ci dures et sans éclat. Enfin les blancs laissent dominer un ton gris opaque insuffisamment glacé.

Parmi les œuvres les plus fines de Pierre Reymond, nous signalerons, par contre, une coupe mamelonnée de la même collection représentant les Juifs dans le désert, puis celle de M. E. Dutuit, où se trouve figuré le banquet d'Énée et de Didon, grisaille glacée de bleu turquoise dans les ombres, suivant une méthode empruntée à Léonard Limousin. De belles guirlandes de feuillages combinées avec des chutes de trophées et des mascarons, le tout fin, élégant et léger, ornent les revers et les pieds de ces coupes et y font souvent préférer la simple décoration au sujet. Il en est le plus souvent de même des plats et des assiettes; le décor, composé en vue de l'emplacement qu'il doit occuper, est d'un grand goût et exécuté souvent avec une grande liberté, et possède cette qualité... d'être un ornement. Tels sont, entre autres, les revers de deux plats moyens de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représentent le Jugement de Pâris et le Triomphe d'Amphitrite, avec des mascarons en relief sur les bords. Dans les cartouches des revers, il y a des cerfs exécutés avec une crânerie digne d'un animalier de profession.

Dans les sujets religieux, P. Reymond emploie aussi la grisaille comme dans le beau triptyque de l'ancienne collection Pourtalès, aujourd'hui possédé par M. Basilewski; mais il semble surtout y préférer les grisailles coloriées sur fond blanc, avec carnations sur préparation bleue, suivant une des méthodes familières à Léonard Limousin, auquel il a parfois emprunté ses paillons, et même ses nuages d'émail blanc, pour éclairer les émaux translucides des vêtements. Nous retrouvons en effet ces divers procédés dans un beau triptyque de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représente M<sup>me</sup> Louise de Bourbon,

abbesse bénédictine, agenouillée aux pieds de la Vierge : émail signé P. R. Fecit 1538.

La même Louise, abbesse, est figurée assistée de la Vierge et agenouillée en présence de la Trinité sur une belle plaque exposée par M. Berthon, dans laquelle l'éclat des émaux dissimule la dureté de la facture. Nous citerons encore un remarquable triptyque signé P. R. 1568, qui appartient à M. E. Dutuit, et deux charmantes petites paix : l'une représentant la Prédication de saint Jean, à M. le baron A. de Rothschild, signée P. R. sur le contre-émail, et portant le nom I. DOR-LIEM dans le bas de la composition ; l'autre à M. Gatteaux, et figurant la Vierge sur un trône.

Nous attribuerons à l'un des membres de la famille de Pierre Reymond, à un Jean Reymond, que M. Maurice Ardant a trouvé avec la qualité d'émailleur dans des actes des commencements du xvii<sup>e</sup> siècle, une plaque signée I. R. et datée de 1599, que possède M. le baron A. de Rothschild. Saint Élisée, parton des Carmélites, y est représenté prié par deux frères de la communauté de Rouen, entouré d'une foule de petits tableaux qui figurent sa légende. Ces émaux, qui sont coloriés et posés sur paillons, montrent un ouvrier fort habile, en possession de tous les procédés qu'emploient ses rivaux à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

Nous croyons devoir rattacher MARTIN DIDIER à l'atelier de Pierre Reymond. Ses procédés sont semblables; il marque parfois aussi quelque dureté dans ses émaux, mais ceux-ci sont remarquables par la vive opposition des blancs intenses avec les noirs profonds.

Nous en avons un exemple sur le Laocoön de M. Germeau signé de ses initiales M. D., avec un I dans le D. sur le beau triptyque de la collection Czartoryski, également signé, et représentant la Crucifixion entre l'Ecce Homo et la Marche au Calvaire.

Ces caractères nous font également attribuer à Martin Didier deux volets de diptyque de la même collection représentant le Baptême du Christ et la Décollation de saint Jean; une plaque exposée par M. le vicomte de Tusseau, qui représente Samson emportant les portes de Gaza; puis un charmant triptyque de M. E. Dutuit. La Prédication de saint Jean-Baptiste est figurée sur la plaque centrale, entre le Baptême du Christ et la Décollation, peints sur les volets : le tout monté au xvii<sup>e</sup> siècle dans une architecture d'ébène ornée de cuivre doré. Ce triptyque est une grisaille glacée d'émaux coloriés translucides.

Nous arrivons maintenant à la famille des Courteys; des Court; des

Court, dit Vigier; et des De Court: généalogie assez confuse que les recherches de M. Maurice Ardant n'ont encore pu débrouiller.

Si de tous ces artistes presque contemporains, Pierre Courteys n'est peut-être pas le plus ancien, c'est du moins celui qui a conservé le plus de traditions de la grande école d'art des commencements du XVI<sup>e</sup> siècle. Chez lui la forme a plus d'ampleur que chez ses quasi homonymes, et plus qu'eux il s'attache à la grisaille, bien que comme la plupart d'entre eux une secrète influence le porte vers les tons les plus éclatants de l'émaillerie sur paillons.

Un des beaux spécimens de cet artiste se trouve dans la collection de M. Basilewski, après avoir appartenu à celle de M. Debruge-Dumesnil. C'est une imitation de la composition d'Étienne de Laulne, représentant trois femmes faisant de la musique en avant d'un paysage, au fond duquel se voit un parterre dessiné à la française. Des hommes, au second plan, dressent un mai qui porte un écu aux armes de France. Sur la maison, qui est en arrière, on lit le monogramme P. C. en or. Le signe des Gémeaux est au sommet.

Cet émail, de forme ovale, est dessiné d'une main un peu lourde; mais les colorations sont puissantes et traitées avec toute l'habileté possible, et avec la variété de procédés que nous avons montrée dans les beaux émaux sur paillons de Léonard.

Nous attribuerons au même un plat rond des Niobides, grisaille colorée avec paillons appartenant à M. le baron A. de Rothschild. Le décor du revers formé par quatre enfants debout, tenant des vases de leurs mains levées, séparés par des fleuves et des naïades adossés deux à deux, est d'un grand goût et d'une composition heureusement agencée. Le nom de COVRTOIS se lit en lettres d'or sur un pavillon, introduit dans l'ornementation, comme sur un plat semblable du musée du Louvre.

Jean Courteys et Jean de Court ont dû travailler pendant les mêmes années, car, si aucun d'eux n'a pris soin de dater les pièces qu'il marquait de son monogramme, on reconnaît les mêmes modèles et les mêmes influences ambiantes dans leurs œuvres. Jean Courteys nous semblerait seulement supérieur à Jean de Court, si l'on devait les juger tous deux d'après les deux plats ovales qui, imités de la même composition, représentent le Veau d'or. Le plat de Jean Courteys, qui appartient à M. le baron James de Rothschild, est une grisaille à chairs saumonées, passablement dessinée et remarquable par le *sfumato* des demi-teintes. Le plat de Jean de Court, exposé par M. Basilewski, est en émaux colorés sur paillons. Les profils des personnages présentent cette acuité si

remarquable dans les œuvres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et le modelé des carnations est obtenu au pointillé en bistre roux.

Jean de Court réussit mieux les petites plaques, comme cette composition originale, signée I. D. C., appartenant à M. Berthon, où l'on aperçoit une chasse au milieu d'une plaine verdoyante, et un coin de l'enfer où des démons entraînent des âmes au milieu des flammes.

Les émaux de Jean Courteys, signés de ses initiales, sont nombreux au musée rétrospectif. Nous y signalerons une magnifique paire de flambeaux, représentant les travaux d'Hercule sur les bossages de leur pied circulaire à collerette, et une aiguière appartenant à M. le baron G. de Rothschild; un coffret bombé, représentant l'histoire de Joseph, à M. le baron James de Rothschild, auquel appartiennent encore deux belles assiettes qui retracent des épisodes de la vie du fils de Jacob; et cette horloge de table décorée des sujets de la Passion sur son enveloppe cylindrique et sur deux cadans, que l'on s'est si vivement disputée naguère à la vente du Dr Michelin, de Provins; une aiguière à M. Demachy, décorée de deux frises, représentant l'une le Veau d'or, l'autre une Ronde d'enfants, et enfin un Calvaire sur plaque ovale à M. Gleizes.

Tous ces émaux sont coloriés avec parties sur paillons; mais nous leur préférerons un beau plat en grisaille de la collection Basilewski, représentant l'Agneau qui brise l'un des sceaux en présence des vingt-quatre vieillards, émail qui possède toutes les qualités et tous les défauts de Jean Courteys. Nous reprocherons à cet émailleur d'exagérer les musculatures, où il veut faire parade de trop de science, et de pousser trop au rouge le saumonné des carnations; mais il possède un certain moelleux dans le traitement de ses grisailles, que fait valoir une glaçure brillante.

La signature « A LYMOGES PAR JEHAN COVRT, dit Vigier, 1556, » se voit sur l'une des trois plaques de l'histoire de Joseph, en émaux coloriés très-montés de ton, envoyés d'Angers par M. Mordret, et sur un couvercle de coupe en grisaille de la collection Czartoryski.

Cette année 1556 semble avoir été très-occupée par Vigier, car c'est pendant son cours qu'il a également produit la belle coupe aux armes de Marie Stuart de la collection Pourtalès. Jean Court dit Vigier affectionne surtout, comme Jean Courteys, les frises où Androuet Du Cerceau a figuré des triomphes de divinités marines ou champêtres, et ses grisailles, fort habilement traitées, valent mieux que ses émaux teintés où le violet domine trop.

SUSANNE COURT ne nous semble guère mériter l'estime qui fait payer ses œuvres si cher. Ses émaux, où des personnages au museau pointu,

revêtus des émaux les plus éclatants dont les paillons exaltent encore les couleurs, se meuvent sur des fonds d'un vert uniformément acide, ne nous semblent ni des plus plaisants, ni des plus estimables. Cependant tout amateur veut en posséder. M. Basilewski a prêté un petit plat, qui représente les Femmes israélites allant au-devant de David vainqueur; et M. E. Dutuit a exposé un plateau ovale et une aiguière en forme de casque où l'histoire de Cadmus, de la vache et du dragon, des dents de ce dernier, des combattants qui en naissent, et finalement de la fondation de Thèbes, est deux fois racontée en style héroïque.

S'il n'était si froid dans ses grisailles, nous lui préférerions presque JEAN LAUDIN qui, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, essaya de galvaniser le cadavre de la vieille émaillerie limousine. Ce qu'il nous montre est d'un dessin très-correct, et souvent choisi aux meilleurs endroits; l'émail est bien fondu, et d'une belle qualité; mais à tout cela il y a un irremédiable défaut, comme à la jument de Roland qui était la meilleure bête du monde : cela est mort. Il ne faut point cependant omettre de signaler une Diane au bain, émail très-important de la collection Le Carpentier, qui nous semble exécuté d'après la composition de l'Albane; une Distribution d'aumônes, d'après le Dominquin, de la collection Czartoryski, où nous voyons encore un Neptune qui présente cette particularité d'être glacé de vert turquoise dans les ombres, absolument comme le petit Combat de cavalerie de Léonard Limousin qui est exposé à côté.

NOEL LAUDIN est l'auteur d'une belle suite des Douze Césars à cheval, exécutés en émaux de couleur, d'après les estampes de Tempesta, croyons-nous, et possédés par M. Mordret, d'Angers.

De l'atelier des Laudin doit être sorti l'auteur d'un bénitier d'applique exposé par M. Germeau, bénitier décoré d'une grisaille représentant la Sainte Famille, signée du monogramme F A. M. P, dont l'A et l'M sont enchevêtrés l'un dans l'autre.

Il nous faut un peu revenir sur nos pas pour noter les trois émaux de H. Poncet, que possède M. Le Carpentier, et que M. le comte de Laborde a, du reste, notés dans son livre. Ce sont les portraits de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier; le premier, signé en toutes lettres au revers; l'autre des seules initiales, ainsi que l'est une grisaille représentant le Repentir de saint Pierre. Les deux premières plaques, qui sont postérieures à l'année 1622, date de la canonisation de saint Ignace, montrent encore une pratique habile de la grisaille. Des glacis d'émaux translucides colorent les vêtements, et de légers frottis de bistre modèlent les carnations, dont les ombres sont quelque peu enfumées.

Nous n'avons point le temps de nous lamenter sur la mort de cet art

charmant de l'émaillerie limousine que l'on s'essaye à ressusciter aujourd'hui ; nous n'avons point le temps non plus de dire à nos émailleurs modernes que, tant qu'ils ne sauront point tracer leur sujet du premier coup et sans repentirs, par une ligne de contour, et laisser apparaître celle-ci avec toute sa netteté à travers les travaux postérieurs, ils ne produiront que des œuvres sans accent et sans grandeur : car il nous faut étudier encore ce que l'Italie a essayé dans l'art des émaux peints.

On peut ranger dans cette classe la belle vaisselle émaillée, à Venise, croit-on, dont les divers membres de la famille Rothschild possèdent de si nombreux et de si magnifiques exemplaires. Mais on ignoreraît la date de cette fabrication sans l'inscription suivante qui se lit sur le pied d'un ciboire appartenant à M. le baron G. de Rothschild, ciboire que les scrupules hébraïques de son propriétaire ont transformé, malgré le monogramme du Christ, en un vase quelconque, par la substitution, sur son couvercle, d'une figure d'amour à la croix qui devait y exister. Cette inscription est celle-ci : *BERNARDINVS DE CARAMELLIS PLEBANUS FECIT FIERI DE ANNO M CCCCC II.* Ainsi, c'est aux premières années du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on martelait ces bassins, ces plateaux, ces chandeliers, ..... d'une si belle forme, ornés de bossages et de godrons en spirale, que l'on revêtait ensuite d'émaux blancs, bleus ou verts, puis que l'on semait d'étoiles et de fougères d'or.

Environ aux mêmes époques l'on s'était essayé aux émaux peints. Mais jamais les émailleurs italiens ne réussirent à emprisonner l'émail blanc sous la glaçure qui fond le tout dans un ensemble harmonieux. Nous en avons un exemple frappant dans une monstrance cylindrique à pied, toute couverte de grisailles opaques, de la collection Basilewski. Nous en avons un autre plus intéressant encore dans une fort belle paix exposée par M. Le Carpentier. Cette paix, qui représente la Vierge et saint Joseph agenouillés de chaque côté de l'enfant Jésus couché à terre, d'après quelque maître milanais de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, est préparée comme les anciens émaux coloriés français. Le sujet a été dessiné et modelé par enlevage sur fond noir à travers une couche blanche. Les costumes, etc., sont glacés de bleu, de violet ou de tanné translucides, et les chairs préparées en violet sont éclairées en blanc. Mais ce blanc, mis au pinceau comme les ors des costumes, est opaque, sans éclat, et ne participe en rien des qualités des dessous qu'il cache, au lieu de faire corps avec eux et de les faire valoir.

Les artistes italiens ont eu conscience de cette infériorité, car ils ont évité le plus possible ces rehauts blancs, et ils ont souvent composé d'agréables camaïeux en or sur fond bleu comme les petites plaques, —

Saint-Georges, Céphale et Procris, — que nous trouvons dans l'exposition de M. Arondel. Parfois aussi, ils se contentent d'un simple trait en bistre sur fond blanc, comme sur une charmante petite frise qui représente un triomphe dans le style de Mantegna, que nous trouvons dans l'une des vitrines de M. Le Carpentier. A peine de légers frottis violets et bleu clair y couvrent-ils quelques accessoires.



ÉMAIL ITALIEN.

Collection de M. Gatteaux.

C'est avec cette simplicité de procédés qu'a été exécutée la Vierge glorieuse entre deux saints, exposée par M. Gatteaux et ici reproduite. Nous n'avons pas besoin de louer le style de cette composition inspirée de quelque maître vénitien de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, ni la science du dessin qu'on y admire. Ce que nous voulons dire, c'est la finesse du ton et surtout le mode d'exécution. L'architecture et les carnations sont réservées sur le fond qui est gris clair, et modelées par de très-fines hachures blanches.

La robe de la Vierge est verte, et son manteau est bleu cendré, éclairé en or. Une couche bleu lapis léger s'étend sur le fond.

Cette petite merveille, ainsi que les autres émaux exposés par M. Gatteaux, portent au revers l'étiquette du musée du Louvre auquel ils ont été donnés. Ils y compléteront certaines séries de notre admirable collection du musée, puisqu'ils y feront entrer un Jehan I et un Jehan II Pénicaud très-importants, quatre grisailles de Jehan III Pénicaud, un fort beau combat de cavalerie de l'anonyme M. P., une charmante paix de Pierre Reymond, et enfin le petit chef-d'œuvre par lequel nous terminons cette longue revue de l'un des arts industriels où l'art intervienne le plus directement pour donner tout son prix à ce qui n'est qu'un morceau de cuivre revêtu d'un peu de verre.

**MINIATURES ET MANUSCRITS.** — Il y a trop peu de temps que nous avons parlé de l'ornementation des manuscrits dans la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>1</sup> pour que nous songions ici à recommencer cette étude. Nous ne nous occuperons donc que des miniatures exposées isolément ou qui décorent la magnifique collection de manuscrits que M. A. Firmin Didot avait prêtée au musée rétrospectif.

L'art grec du x<sup>e</sup> siècle était représenté par une charmante miniature fort bien dessinée et d'une excessive finesse d'exécution, représentant saint Jean qui adresse des reproches à Hérode, sujet encadré dans une large bordure quadrillée.

Hérode porte le costume des empereurs de Byzance : le stemma sur la tête, les brodequins rouges aux jambes et l'épée dans son fourreau à la main. Puis, par une singularité qui ne peut s'expliquer que par l'espèce de culte dont les empereurs byzantins étaient l'objet, sa tête est ornée du nimbe réservé par l'iconographie chrétienne aux personnes divines quand il est croisé, aux patriarches et aux saints quand il est uni.

Nous attribuerons au xi<sup>e</sup> siècle un évangéliaire grec in-4<sup>o</sup>, où les figures des quatre évangelistes sont représentées dans d'assez grandes proportions, assis devant leurs pupitres de travail, suivant une tradition presque constante, mais sans leurs attributs. La tête de saint Marc, grave et songeuse, est d'un superbe caractère : saint Jean est représenté déjà vieux, tandis que l'art latin le figure toujours jeune et imberbe.

Les miniatures de ce manuscrit sont moins colorées que la précédente, l'artiste y ayant surtout procédé par tons rompus.

1. Tome XVII, p. 229 et passim. — *Des lettres initiales dans les manuscrits du moyen âge*, à propos du livre de M. Ed. Fleury sur les MANUSCRITS A MINIATURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LAON.

Nous ne dirons rien des manuscrits éthiopiens qui, avec leurs vives enluminures, suivent exactement la tradition grecque.

Un des plus frappants exemples de cette persistance, ou plutôt de cette immobilisation de l'art byzantin, se voit dans un petit panneau appartenant à M. A. F.-Didot, et représentant saint Théodore armé à l'antique et perçant d'une lance Julien l'Apostat renversé à terre et tendant vers son vainqueur sa main pleine du sang de sa blessure. Cette peinture sèche, où les draperies semblent être de la nature du clinquant et qui est due à la main d'Emmanuel de Lampesdon (*ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΑ ΤΟΥ ΛΑΜΠΕΣΔΟΝ*) peut aussi bien appartenir au XIV<sup>e</sup> qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, de l'avis des byzantinistes les plus exercés.

Le plus ancien et le plus important des manuscrits occidentaux est l'évangéliaire de Luxeuil, qui joint à la magnificence de sa décoration l'inapprévisible avantage de porter une date. En effet, il y a d'abord un frontispice qui représente le Christ placé au centre de huit médaillons circulaires qui renferment les bustes des quatre évangélistes et des quatre grands prophètes; médaillons reliés par des banderoles qui portent les paroles dites par chaque prophète et se rapportant aux deux évangélistes entre lesquels il est placé; puis, en regard, une figure de saint Pierre auquel un religieux offre le livre qui nous occupe. Ces deux vers léonins :

Lvxovii pastor Gerardvs lvcis amator  
Dando Petro librym lvmen michi posco svernv,

nous indiquent que cette dédicace est faite par Gérard, abbé de Luxeuil. Or, la continuation du *Gallia christiana*, de M. Haureau, contient, dans le catalogue des abbés de Luxeuil, deux Gérard : l'un, qui a vécu à une époque indéterminée du VIII<sup>e</sup> siècle, mais avant Pépin le Bref; l'autre, dont il est fait mention aux années 1040, 1049 et 1051. C'est de celui-là qu'il s'agit dans l'évangéliaire de M. A. Firmin Didot.

Plus loin, en regard d'une figure de saint Marc, représenté, non plus vêtu à l'antique, suivant l'habitude, mais en costume archiépiscopal, comme patriarche d'Alexandrie, se lit en lettres d'or, sur un fond pourpre, une longue pièce de vers qui compare Dieu à un lion, — le lion de saint Marc, — et qui se termine par les deux suivants :

Avxilio cvivs pivs avctor codicis hvivs  
Abba Gerart vivat animis et morte resvrgat.

Ainsi c'est bien Gérard qui a fait exécuter ce manuscrit<sup>1</sup>.

1. M. le comte Auguste de Bastard parle à plusieurs reprises de ce manuscrit dans

Nous insistons sur ce point, parce que M. A. F. Didot pense y reconnaître deux mains : l'une, qui serait du temps de Charlemagne et qui au-



PAGE D'UN ÉVANGELIAIRE DE LUXEUIL. — XI<sup>e</sup> SIÈCLE.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

rait peint les magnifiques canons dont nous donnons un spécimen ; l'autre, du xi<sup>e</sup> siècle, à qui l'on devrait le frontispice, etc.

sa savante, mais diffuse étude sur les crosses. (*Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. IV, p. 455, 619, 733 et 881. Imprimerie impériale, 1860.)

M. A. F. Didot fonde son opinion sur la différence d'éclat des canons et des miniatures, ce qui peut provenir de ce que deux enlumineurs inégalement coloristes ont exécuté, l'un les simples ornements, l'autre les sujets. Mais le caractère de l'écriture est le même sur toutes les pages, qu'elles soient décorées de sujets ou peintes en pourpre, ou simplement consacrées au texte ; les lettres initiales sont formées de vigoureux rinceaux à feuilles à peine épanouies, exécutées en or bordé de rouge, suivant l'habitude du x<sup>e</sup> siècle. Il nous est impossible enfin de reconnaître les différences que signale M. A. F. Didot. Ce manuscrit appartient à l'art rhénan par le peu de coloration de ses miniatures, qui présentent cette particularité d'avoir été exécutées sur des feuilles de vélin peintes au revers d'un dessin courant représentant des lions affrontés ou des monstres circonscrits par des anneaux circulaires; vélin impérial peut-être, et envoyé de Constantinople ainsi préparé.

C'est un siècle après, environ, que doit avoir été exécuté un psautier qui provient de l'abbaye d'Ottemburen, en Souabe. Après le calendrier vient le frontispice formé par un crucifix qui représente le T initial du *Te igitur*, de chaque côté duquel sont placés deux abbés : S. RUPERTVS ABBAS et ISINGRINVS ABBAS, portant tous deux un tau comme celui d'ivoire que nous avons vu en nature dans la collection de M. Basilewski.

Or Rupertus, qui n'est saint que pour les moines d'Ottemburen, mourut en 1145 et eut pour successeur Isingrinus qui restaura le monastère, probablement après l'incendie qui le dévasta en 1152, orna l'église et augmenta la bibliothèque. Le manuscrit que possède M. A. Firmin Didot est une épave de cette bibliothèque et un témoignage du fait relaté dans les *Annales ordinis Sancti Benedicti* (t. VI, p. 397).

Ce manuscrit, dont les nombreuses miniatures pâles sont faites quelque peu de pratique, tracées en noir et couchées de teintes plates avec quelques touches de bistre pour marquer les ombres, offre encore, au xii<sup>e</sup> siècle, de nombreuses marques d'influence carolingienne. Il est surtout remarquable par la qualité de ses « argents », qui ont conservé toute la fraîcheur du premier jour, tandis que d'ordinaire ils ont tourné au noir dans les manuscrits de cette époque.

Un Flavius Josèphe, qui provient de l'abbaye de Saint-Tron (Limbourg), à ce que l'on suppose d'après la copie d'une bulle du pape Alexandre III (1159—1181) inscrite sur l'une des gardes, est à peu près daté par cette pièce, d'une écriture un peu postérieure au reste du manuscrit. La seule miniature qu'il possède est un frontispice formé des initiales I. N., d'*initium*, combinées avec une foule de médaillons représentant la création, les fleuves du paradis, les prophètes, etc., dans une bordure

formée de belles feuilles entablées, le tout se détachant sur un fond bleu, vert et or. Les autres lettres, fort belles du reste, ne sont que rouges et bleues. Nous croyons ce manuscrit de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et exécuté sous une influence allemande.

Le XIII<sup>e</sup> siècle est représenté d'abord par deux petits Évangéliaires remarquables par l'admirable finesse du vélin et de l'écriture, puis par un charmant psautier français qui nous semble être quelque peu antérieur à saint Louis. Comme il renferme deux miniatures qui représentent, l'une saint François d'Assise, nimbé, prêchant les oiseaux, l'autre saint Dominique, également nimbé, faisant subir l'épreuve du feu à ses livres; comme ces deux fondateurs d'ordre ont été canonisés, l'un en 1229, l'autre en 1234, ce manuscrit est nécessairement postérieur à cette dernière date. Maintenant, comme le calendrier ne renferme point le nom de saint Louis, nom que l'on s'empessa d'inscrire sur les calendriers français dès que Louis IX fut canonisé, c'est-à-dire à partir de l'année 1297, le manuscrit est antérieur à cette dernière date. Nous devons faire observer cependant que le calendrier ne renferme point non plus la mention de saint François et de saint Dominique.

Les nombreuses miniatures tirées de l'évangile, celle de la lapidation de saint Étienne, celle de l'incrédulité de saint Thomas, remarquable par la grandeur du geste, la lettre B du *Beatus vir* qui renferme la Descente aux limbes et la Résurrection, etc., sont d'une exécution très-fine, encadrées dans de belles architectures gothiques, et font que ce manuscrit est, dans toutes ses parties, l'un des plus beaux spécimens de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle, entièrement épanoui.

Nous citerons encore deux psautiers français antérieurs à saint Louis qui appartiennent à M. Techener. L'un est orné de grandes miniatures représentant des scènes de la passion, et le roi David tantôt jouant de la harpe accompagné par un violon, tantôt carillonnant sur une série de clochettes : miniatures d'une bonne exécution accompagnées d'un texte fort bien écrit.

Un psautier de Bonne de Luxembourg, femme du roi Jean, laquelle mourut en 1349 après l'avoir épousé en 1332, est un charmant exemple de l'art un peu triste des commencements du XIV<sup>e</sup> siècle. Les sujets y sont généralement exprimés en grisailles noires sur fond coloré imitant un tapis.

Nous empruntons à ce manuscrit une partie de la légende des Trois vifs et des Trois morts. Sur la page que nous reproduisons, et qui donne une suffisante idée de la décoration et du style de ce manuscrit, on voit les trois jeunes gens à cheval au moment où ils aperçoivent les trois

morts, debout sur la page opposée, et parvenus à divers degrés de décomposition : *académies* qui prouvent que les artistes du moyen âge étudiaient un peu plus le nu qu'on ne veut le supposer.



LES TROIS VIFS.

PSAUTIER DE BONNE DE LUXEMBOURG. — XIVE SIÈCLE.

Collection de M. Ambroise-Firmin Didot.

Le R. P. Cahier, dans une note mise en tête du volume, pense que ce manuscrit a été exécuté pour quelque clarisse ou pour quelque membre de la grande famille de saint François, à cause de la présence de certains saints au calendrier et de la dévotion particulière aux plaies de Jésus-Christ qu'on y constate. Toujours est-il que les miniatures de ce

manuscrit, et entre autres celles qui décorent le calendrier, sont des chefs-d'œuvre de finesse et d'esprit.

Nous rapprochons de ce livre un petit missel orné à l'intérieur de ces lettres initiales de miniatures d'une finesse merveilleuse, où, dans les amples draperies qui recouvrent les personnages, on reconnaît l'influence italienne.

Cet art italien, mais surtout siennois, a décoré les Révélations de sainte Brigitte de miniatures exécutées dans le style du Giotto, remarquables par l'austérité des figures, la simplicité des draperies et la couleur bistrée dont sont peints les carnations et les linges. Quant à l'ornementation, elle est composée de grandes feuilles qui s'enroulent autour de bâtons qui bordent les pages.

Une ramifications du même art, importé d'Avignon en Bohême par Charles IV, en même temps que d'autres rameaux se développaient en France et sur les bords du Rhin, se reconnaît dans un manuscrit appartenant à M. l'abbé Grimot, curé de l'Isle-Adam, fragment très-important d'une chronique latine de Bohême décorée de nombreuses miniatures d'un style tout italien, et fort intéressantes pour l'étude des costumes, des armures et de certains détails de la vie civile.

C'est par Avignon, où résidèrent les papes pendant les deux premiers tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, que l'art italien semble s'être introduit en France. Nous en aurions un précieux témoignage, suivant une remarque du R. P. Cahier, dans un petit psautier in-8 de la collection de M. A. F. Didot.

L'origine du manuscrit doit se présumer d'après ce fait, qu'il renferme la commémoration et l'image de Pierre de Luxembourg, mort à Villeneuve-lès-Avignon en 1387, et canonisé en 1432. La date est à peu près indiquée par cette circonstance que le calendrier, contre l'habitude, marque Pâques au 25 mars. Or, ce fait place l'exécution du manuscrit entre les années 1407 et 1440.

Le R. P. Cahier pense qu'il faut adopter la dernière date. Peut-être serions-nous tenté d'en choisir une un peu antérieure, à cause de certains détails de costume. Quant au style des miniatures, c'est celui qui rend si caractéristiques les manuscrits exécutés par ordre de Jehan, duc de Berry : des figures douces, quelque peu efféminées; la recherche de l'expression; des draperies aux plis abondants; une tonalité discrète. Quant à l'ornementation, elle est essentiellement française.

Comme le dit le titre du livre :

Ci est li rommant de la Rose,  
Où l'art d'amours est tote enclose.

le plus curieux et le plus ennuyeux des poèmes que puisse faire lire le désir de connaître ce qui a tant amusé nos arrière-grands-pères.

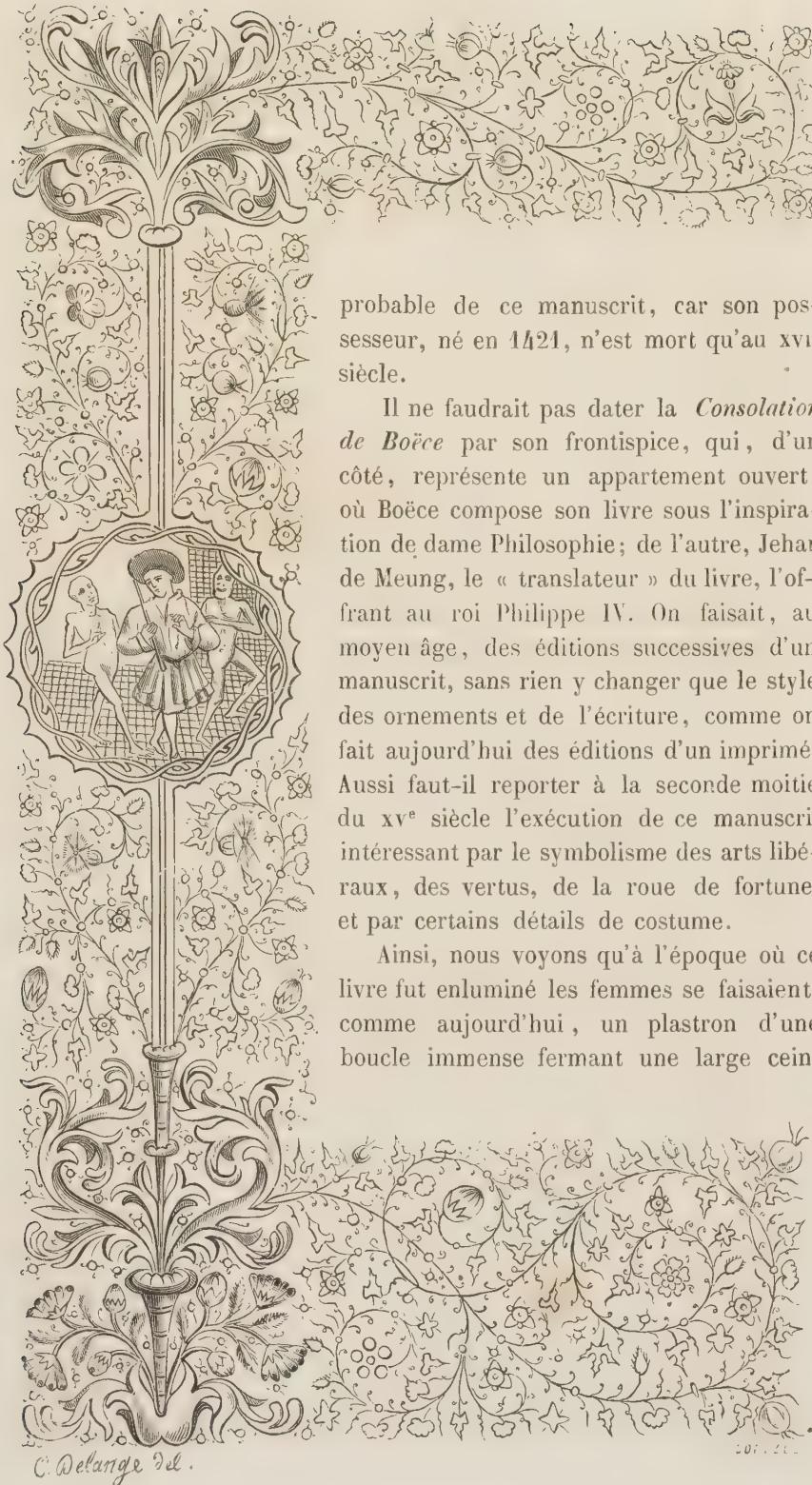
Le manuscrit de ce roman que possède M. A. F. Didot est de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et orné de miniatures assez ordinaires, mais fort intéressantes, parce qu'elles commentent les allégories des auteurs. Ainsi il n'est personne qui, après avoir lu les longs discours de Faux-Semblant, ne devine que Jean de Meung a voulu faire la satire des moines; mais il est intéressant de voir que l'enlumineur d'un manuscrit presque contemporain du poème confirme notre opinion et revêt le personnage du froc monacal.

Maintenant que nous arrivons au XV<sup>e</sup> siècle, l'abondance des monuments nous inquiète : autre chose nous inquiète aussi. Dans cette foule de livres d'heures comment reconnaître le point précis où l'art gothique expire, où commence la renaissance française ? En quel lieu poser la borne dans ce champ mal limité où nous sommes forcés de labourer chacun de notre côté, notre ami Paul Mantz et nous. Non pas que nous redoutions que le soc brillant qu'il guide d'une main si sûre empiète sur notre sillon ; mais, si nous travaillons la même terre, n'y a-t-il pas danger que l'un ne renverse ce que l'autre aura retourné ? ou, pour parler net, que l'un ne dise blanc où l'autre aura dit noir ; que l'un ne blâme où l'autre approuvera, et que nous ne traitions de décadence ce qu'il appellera résurrection ?

Mais enfin la vie naît de la mort, et il se peut fort bien que tout en nous plaçant à des points de vue opposés, nous soyons au fond plus d'accord, notre collaborateur et nous, que nous ne semblerons l'être s'il nous arrive de parler tous deux du même manuscrit avec des opinions qui sembleraient contradictoires.

Pendant une période du XV<sup>e</sup> siècle que nous ne saurions préciser, furent exécutées en France de grandes heures in-8° qui, en outre de miniatures représentant à pleine page des scènes de l'Évangile comprennent, dans chacun des médaillons des bordures marginales de chaque page, une seconde suite très-détaillée des mêmes scènes, puis une danse des morts dont nous reproduisons un épisode, puis enfin les différentes phases de la fin du monde. Le tout d'une exécution supérieure et très-fine. Les personnages portent des costumes à grands plis bien dessinés, dont la tradition nous semble quelque peu allemande.

Les armes de Bourgogne brisées par la barre de bâtarde, et la devise NVL NE SI FROTTE, entourant une espèce de hotte de cheminée d'où s'échappent des flammes, font attribuer à Antoine de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon, un livre d'heures d'une exécution fort sommaire ; mais cette attribution ne peut nous renseigner sur l'époque



probable de ce manuscrit, car son possesseur, né en 1421, n'est mort qu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Il ne faudrait pas dater la *Consolation de Boëce* par son frontispice, qui, d'un côté, représente un appartement ouvert, où Boëce compose son livre sous l'inspiration de dame Philosophie; de l'autre, Jehan de Meung, le « translateur » du livre, l'offrant au roi Philippe IV. On faisait, au moyen âge, des éditions successives d'un manuscrit, sans rien y changer que le style des ornements et de l'écriture, comme on fait aujourd'hui des éditions d'un imprimé. Aussi faut-il reporter à la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle l'exécution de ce manuscrit intéressant par le symbolisme des arts libéraux, des vertus, de la roue de fortune, et par certains détails de costume.

Ainsi, nous voyons qu'à l'époque où ce livre fut enluminé les femmes se faisaient, comme aujourd'hui, un plastron d'une boucle immense fermant une large ceinture.

ture, et que leur tête était couverte d'un hennin à deux cornes, « plus hautes que cornes de licorne », comme dit le chevalier La Tour Landry dans ses instructions à ses filles.

De très-intéressants détails de costume se trouvent encore dans le beau manuscrit in-4° des *Trois âges de l'homme*, d'Étienne Porcher, auteur du *Rosier des guerres*, composé par ordre de Louis XI.

D'abord costumes de chasse. Les dames, peu fières, y vont en croupe avec leurs longues robes justes, sanglées dans une large ceinture, coiffées de hauts bonnets, derrière leurs amis en justaucorps s'arrêtant au-dessous de la ceinture, ou parfois en longs pardessus tombant jusqu'aux talons et coiffés d'un feutre hérissonné. Puis, costumes de guerre, dans une miniature qu'il aurait fallu exposer au milieu des armes de l'Empereur, pour expliquer et commenter quelques-unes de celles-ci.

Les chevaliers portent l'armure pleine, semblable à la plus ancienne de celles que possède l'Empereur, et sont coiffés de la bourguignotte à visière sans mézail. A côté d'eux, des archers font mouvoir les arbalestes à étrier et à cric. Ces soldats sont vêtus de la livrée de la ville de Paris, c'est-à-dire des trois couleurs, et portent au beau milieu de leur haubergeon croisé les quatre lettres  $\frac{L}{D} \mid \frac{K}{F}$  ainsi disposées.

Ces lettres pourraient bien signifier Louis, Karles, Dauphin Français; d'autant plus que le pennon de France et celui de France écarlaté de Dauphiné se distinguent parmi tous ceux des chevaliers bannerets qui entourent le roi de France combattant les Sarrasins.

Cette alliance des armes du roi et du dauphin n'indique-t-elle pas les dernières années de ce roi soupçonneux qui ne commença guère qu'au moment de quitter la vie à mettre en évidence son fils, relégué jusque-là et abandonné dans le château d'Amboise.

C'est donc aux environs de l'année 1482 qu'il faudrait faire descendre l'exécution de ce manuscrit, où l'on a voulu voir une allusion à Louis XI dans ce berger qui tond de près ses brebis, au-dessus de cette sentence :

Une fois l'an, fait bon ses brebis tondre  
En la saison, sans du cuir escorcher;  
Car trop souvent les peult faire morfondre,  
Et sans le cuir layne ne croist sur chair.

Nous citerons encore, dans ce manuscrit, une belle et grande miniature représentant des seigneurs très-attentifs et jouant aux échecs. Sur une table à tréteaux est posé le tablier à carrés blancs et rouges, sur lesquels

sont savamment disposées les pièces, fort bien particularisées, suivant leur espèce. A côté est placé le sac pour les enfermer.

« Ung tablier dans ung sac de cuir garni de tables (dames) et d'eschès », dit à la même époque l'inventaire de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, comme pour commenter cette belle miniature, d'un style tout français, exécutée par teintes plates, accentuées dans les ombres et rehaussées d'or dans les lumières.

Nous n'avons point d'incertitude pour dater les Chroniques de Bourgogne, dont la décoration est attribuée à un certain Hugues de Tolleins. Cette chronique, s'arrêtant à Philippe, fils de Maximilien et de Marie, après la mort de cette dernière, en 1482, appartient à l'extrême fin du xv<sup>e</sup> siècle, et fort probablement à l'art rhénan, à en juger par le style d'une église que nous voyons représentée dans une des miniatures qui décorent ce manuscrit, miniatures remarquables par la lourdeur et par la laideur des têtes posées sur de grands corps qui n'en finissent plus.

Nous aussi, nous n'en finissons pas. Il nous faut encore citer cependant un très-curieux manuscrit de deuil exposé par M. Germeau, et quelques miniatures qui appartiennent à MM. Delaherche et Clément.

Les pages du manuscrit, qui est du xv<sup>e</sup> siècle, sont peintes en noir, et les lettres qui s'y détachent en blanc ont été enlevées au grattoir par un ouvrier fort habile à manier cet instrument qui jouait un si grand rôle dans la calligraphie du moyen âge, que les évangélistes du manuscrit grec de M. A.-F. Didot le portent d'une main et la plume de l'autre.

Les miniatures exposées par M. Clément sont du xv<sup>e</sup> siècle, mais d'époques et d'écoles différentes. Une Crucifixion de très-grandes dimensions relève de l'école franco-italienne, que nous appellerons l'école du duc de Berry. Les deux autres, qui représentent l'Entrée à Jérusalem et la Cène, dans un appartement ouvert qu'entourent de nombreux personnages, sont essentiellement françaises et de la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

M. Delaherche a exposé quatre miniatures fort belles, de l'époque de Louis XII, mais très-françaises, qui figurent les quatre états de l'homme: l'état sauvage, l'état de pauvreté, l'artisan et l'homme noble. L'artisan, qui n'est autre que saint Joseph, travaille à quelque ouvrage de hucherie dans sa boutique, fort intéressante pour le détail de tous les outils en usage à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. L'appartement de l'homme noble n'est pas moins intéressant par ses détails d'ameublement. Nous y voyons une crédence dans le genre de celle de M. d'Yvon, mais munie d'un dossier avec tablette et d'un dais. Des brocs sont placés sur la plate-forme d'où partent les pieds. Le buffet porte les plats et les fiasques; les coupes et les hanaps reposent sur la tablette supérieure.

Nous laissons maintenant le champ libre à notre collaborateur, ayant négligé à dessein toutes les œuvres où la renaissance s'annonce, tantôt par les mains des Italiens, tantôt par celles des Flamands, quelque peu italienisés, tantôt enfin par notre Jehan Foucquet ou par son école.

**TAPISSERIES.**— Nous ne trouvons point, dans l'exposition rétrospective, de tapisseries qui remontent au delà de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Les deux plus anciennes nous semblent être celles que M<sup>me</sup> de Bastard a exposées, et qui font partie d'une tenture figurant les scènes principales d'une moralité composée par Nicolas de la Chesnaye.

Cette moralité qui porte ce titre bizarre : « *La Nef de santé avec le gourvernail du corps humain et la condamnation des Bancquets, à la louenge de Diepte et Sobriété...* » dut jouir de quelque renommée à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, car on en compte quatre éditions jusqu'en l'année 1507, et deux tentures différentes, au moins, furent exécutées d'après son texte.

Quelques pièces de l'une se trouvent à Nancy, où il est de tradition qu'elles proviennent de la tente de Charles le Téméraire : les deux tapisseries de M<sup>me</sup> de Bastard font partie d'une autre suite. On remarque, en effet, de grandes différences dans la composition du Combat des Maladies et des Convives, dont M. Achille Jubinal a donné le trait d'après la tapisserie de Nancy dans son ouvrage sur les *Tapisseries historiques*, sujet que nous retrouvons sur l'un des panneaux de M<sup>me</sup> de Bastard.

Nous voudrions pouvoir analyser cette composition baroque, dont nous voyons le prologue et l'un des épisodes principaux au musée rétrospectif, et décrire ceux-ci ; mais il nous faut en place analyser une assez singulière histoire qui a trait à la même tenture.

Un manuscrit de la Bibliothèque, cité par M. A. Jubinal, contient une description faite au xv<sup>e</sup> siècle, et adressée à un puissant duc, de trois tentures exposées à Vienne par un marchand turc. L'une est intitulée : « *Le Débat de Jeunesse et de Vieillesse devant Vénus* ; » l'autre porte le nom de « *Tenture de l'Honneur* ; » la dernière figure « *La condamnation de Souper et de Banquet*. » L'officieux correspondant décrit très-soigneusement ces trois tentures, afin que le duc puisse les acheter, sinon en faire exécuter de semblables par ses ouvriers. Tout en disant que ces tentures renferment des inscriptions en lettres sarrasinoises qu'il s'est fait traduire par le marchand turc qu'il avait déjà rencontré comme interprète à Venise, l'auteur de la note transcrit, comme se trouvant sur les tentures, des vers qui doivent être ceux du poème de Nicolas de la Chesnaye : ce qui suffit pour prouver que ces tentures avaient été fabriquées

en Occident, dans les Flandres ou en France. Notons d'ailleurs que les galons des vêtements que portent les personnages dans les tapisseries de M<sup>me</sup> de Bastard sont ornés d'inscriptions en lettres moitié latines, moitié pseudo-arabes, qui n'ont aucune signification.

Or, si le duc à qui s'adresse cette correspondance est le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, comme on le suppose, — et c'est sur cela que l'on se fonde, ainsi que sur la tradition, pour croire que les tentures de Nancy lui ont appartenu, — il faut que ces tapisseries n'aient point été exécutées dans les États de ce prince. S'il en était autrement, on ne lui parlerait point des tentures exposées à Vienne comme de choses nouvelles que pourraient imiter ses ouvriers.

Il y a donc là des obscurités nouvelles qui épaisissent encore toutes celles qui enveloppent l'histoire de la tapisserie.

Les tapisseries de M<sup>me</sup> de Bastard et celles de Nancy nous semblent avoir été composées par le même artiste, ou du moins par deux artistes contemporains, autant que nous en pouvons juger d'après le trait tel quel publié par M. Achille Jubinal. Les airs de tête sont quelque peu flamands, et les costumes sont ceux que l'on portait du temps de Charles VIII et de Louis XII. La bordure est composée par de grandes feuilles contournées qui s'enroulent autour d'un bâton; la lisière est jaune et rouge.

L'exécution de ces tapisseries est celle qui a prévalu jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui nous semble la seule rationnelle pour des tentures où l'aspect décoratif doit surtout être recherché. Les contours y sont cernés du côté de l'ombre. Des couleurs grand teint et en petit nombre y sont employées et nuancées par hachures parallèles et normales à la chaîne, qui lient ensemble les couleurs en formant des tons intermédiaires d'une grande transparence. C'est le vert qui ombre le jaune, qui est lui-même ombré par le bleu lapis, lequel ombre également le bleu clair qui remplace souvent le blanc. Le rouge vif sert d'ombre aux bruns roux légers, etc. C'est, on le voit, l'application de la loi des couleurs complémentaires, faite d'instinct, bien avant les révélations de la science.

Dans les deux panneaux exposés par M<sup>me</sup> de Bastard, c'est la tonalité rouge qui domine : ce sont les tons tannés dans la tapisserie des *Trois Parques*, d'une époque un peu postérieure, qu'a exposée M. Schmidt.

Clotho, Lachésis et Atropos, se tiennent debout sur le corps d'une jeune femme couchée à terre, symbole probable de la Vie dont la dernière des trois vierges vient de couper le fil. Ces figures élégantes, vêtues de longues robes collantes au corps, faites d'étoffes diaprées, se détachent sur un fond bleu semé de petites plantes. La bordure est composée de bouquets de fruits et de feuilles.

L'exécution de cette tapisserie témoigne d'une recherche que nous ne trouvons point dans celles qui sont exécutées à la même époque. Ainsi la robe de Clotho, d'un ton bleu très-intense, est ombrée en bleu noir par de larges traits obliques, d'un aspect tout différent de celui des hachures parallèles dont nous venons de parler.

Les triomphes occupent une large place dans l'iconographie de la renaissance, ainsi que l'a remarqué M. Didron, qui leur a consacré, dans les *Annales archéologiques*, de longues et spirituelles études. Triomphes païens, comme dans le songe de Polyphile; triomphes chrétiens, comme sur la longue frise en bois qu'avait exposée M. Le Carpentier, répétition d'un sujet fréquemment reproduit sur les verrières : triomphes semi-chrétiens, semi-païens, comme sur les trois tapisseries exposées par M. Bourouet.

Ces trois tapisseries représentent les Triomphes de la Foi, de la Charité, de la Prudence, et sont les éléments, sans doute, d'une tenture qui figurait l'exaltation des sept vertus principales.

Dans ces tentures, qui demanderaient de longues descriptions, le sacré et le profane sont parfois alliés de la plus étrange façon. Ainsi, dans le *Triomphe de la Prudence*, traînée par deux griffons, et entourée par les figures de David et d'Abigaïl, d'Esther et d'Assuérus, nous voyons Persée recevant de Minerve le bouclier qui doit l'aider à vaincre Méduse, et Cadmus combattant le dragon; Rachel et Judith coudoient Titus et Prométhée.

Le *Triomphe de la Foi* est plus exclusivement chrétien. La personification de cette vertu s'avance sur un char traîné par les quatre symboles évangéliques, arrangés avec beaucoup de goût. L'ange chevauche le lion, et l'aigle est perché sur le bœuf qui, avec le lion, foule aux pieds Simon le Magicien et Mahomet. Le char est placé de front entre deux colonnes; celle de gauche portant l'image de l'ancienne loi, c'est-à-dire de la synagogue; de ce côté sont Abraham et Isaac, Judith, David, Judas Machabée et Jacob. Au fond, l'arche de Noé et Élie dans son char de feu. La colonne de droite porte la figure de la loi nouvelle, qui est l'Église. De ce côté sont saint Sylvestre terrassant Julien l'Apostat, sainte Hélène, Théodore, Constantin et saint Louis. Puis, au fond, Charlemagne retrouvant le corps de Roland, renversé sur le dos et fixé au sol par quatre fers de lance qui l'y ont crucifié. Saint Jacques chevauche dans le ciel tel qu'il apparut aux Espagnols en combattant à leur tête.

Ces tapisseries, exécutées avec les mêmes alliances de couleurs, et nuancées par le même procédé de hachures parallèles que les précédentes, nous semblent composées par quelque artiste de l'extrême fin du xv<sup>e</sup> siècle,

quelque peu familiarisé avec l'art de la renaissance et plus français que flamand. La présence des figures de saint Louis, de Charlemagne et de Roland nous le ferait du moins supposer; mais la fabrication est flamande, du moins elle est celle d'un atelier soumis jadis aux ducs de Bourgogne. Voici où nous croyons en trouver la preuve.

Au delà d'une large bordure de fleurs, sur la lisière qui est bleue, nous remarquons la marque suivante sur la tapisserie du *Triomphe de la Prudence*.



MARQUE DU TRIOMPHE DE LA PRUDENCE.

Ne doit-on pas reconnaître là, quoique un peu altérés, les deux foisils (briquets) de Philippe le Bon, frappant quelque chose de rouge qui doit représenter le caillou d'où s'échappent les étincelles, ainsi qu'on les voit composant le collier de la Toison d'or?

Dans la lisière du *Triomphe de la Foi*, la marque est différente; l'ouvrier en a perdu la signification, et les foisils se transforment en ces deux B retournés que nous trouvons avec quelques variantes sur la lisière des



MARQUE DU TRIOMPHE DE LA FOI.



MARQUE DU BACCHUS.

tapisseries de *Vénus*, de *Bacchus* et de *Pallas*, et du *Fructus Belli*, d'après Jules Romain, ainsi que sur celle des *Amours de Gombaud et de Macée*, dont M. Paul Mantz a déjà parlé.

Ainsi, voilà huit pièces d'époques différentes qui proviennent toutes d'une même fabrique d'où est sortie peut-être la magnifique tenture du *Soleil et des Saisons*, exposée par M. d'Yvon, car on y voit les mêmes femmes nues chevauchant des tritons que dans la tapisserie de *Bacchus*. Cette fabrique a dû être patronnée par Philippe le Bon, puisque l'« impresa » de ce prince lui sert de marque. En quelle ville se trouvait-elle? Il n'y a que la trouvaille de la marque que nous venons de relever sur une tapisserie relatée par quelque texte authentique qui puisse entièrement élucider la question. Peut-être la tapisserie du *Fructus Belli*, appartenant à M. Moreau, exécutée d'après les cartons de Jules Romain, pourrait-elle nous donner cette satisfaction.

En effet, cette tapisserie qui porte les armes de Ferrante de Gonzague (1507-1557), comte de Guastalla, chevalier de la Toison d'or, et serviteur des rois d'Espagne, est fort probablement un des éléments d'une réplique de la suite exécutée par les ordres de François I<sup>er</sup>, en même temps que la grande et la petite tenture dite de *Scipion*. Les cartons des trois tentures, qui ne sont guère que les développements d'un même sujet, sont de Jules Romain; celui du *Triomphe*, qui fait partie de la suite du *Fructus Belli*, doit être exposé au musée du Louvre (n° 263 de la nouvelle *Notice*); bien qu'il ne montre point la figure de la Victoire que l'on voit sur la tapisserie de M. Moreau, tout le reste de la composition nous paraissant semblable d'ailleurs.

Les tentures des *Scipion* furent exécutées à Bruxelles, comme il appert de pièces datées de 1533 et de 1534, citées par M. F. Reiset, dans l'appendice du 1<sup>er</sup> volume de la *Notice des dessins exposés au musée du Louvre* (Écoles d'Italie); appendice où sont étudiés en grand détail et éclaircis tous les faits relatifs à ces tentures et à celles du *Fructus Belli*. Cette dernière a-t-elle de même été exécutée à Bruxelles?

A défaut de preuves, les présomptions sont en faveur de cette opinion, et il nous semble très-probable qu'il faut appliquer à la fabrique de Bruxelles les marques dont nous venons d'indiquer quelques variantes. La transformation du foïsil originel en un B dut se faire d'autant plus facilement que ce B est la lettre initiale du mot « Bruxelles. »

La dernière tapisserie que nous aurons à examiner appartient au prince Czartoryski et représente un mariage, sans doute. Un jeune homme y embrasse une jeune femme en présence d'une foule de personnages. Un berceau vide, un vieillard agenouillé et une vieille femme sont derrière le jeune homme.

La tonalité verte domine dans cette belle tapisserie. Par la facture, par les fleurs de la bordure et par les plantes qui, dans l'une comme dans l'autre, poussent au premier plan, en avant des carrelages où posent les personnages, elle se rapproche de l'*Adoration des Rois*, décrite par M. Paul Mantz, et possédée par M. Jamesson. Seulement, dans la tapisserie Czartoryski, les têtes toutes gracieuses et idéalisées annoncent un artiste français qui a étudié, il est vrai, les compositions de Lucas de Leyde, tandis que les têtes très-réelles et parfois vulgaires de la seconde dénotent un artiste essentiellement flamand et disciple aussi de Lucas de Leyde.

Notons que les bordures des tapisseries du garde-meuble, bien que d'une époque postérieure, présentent de grandes analogies, dans leur composition, avec les colonnes de fleurs qui entourent les tapisseries que

nous venons d'examiner, et qu'il ne serait pas impossible que toutes ces œuvres proviennent du même centre industriel; quant à des marques, nous n'avons pu en découvrir.

Nous aurions à dire quelques mots maintenant des rares broderies du moyen âge que possède l'Exposition. Mais les spécimens exposés sont trop peu importants pour que nous nous y arrêtons. Nous voulons seulement faire une observation; c'est qu'une grande confusion règne dans l'histoire de la tapisserie, par suite de l'impropriété des termes qu'on y emploie. Les tissus brochés et les broderies, quel que soit le point employé, y sont confondus avec les tapisseries proprement dites. La dénomination de tapisserie, suivant nous, devrait être réservée au tissu fait par un tissage partiel, dans lequel la navette ne couvre les fils de chaîne que partie par partie et suivant les nécessités du dessin, faisant, à proprement parler, une mosaïque en laine. Le mot de *broderie* devrait au contraire s'entendre de toute œuvre à l'aiguille où l'étoffe préexistait avant le dessin qui la décore.

Quant au tissu broché, on sait qu'il est fait par une navette courant d'un bord à l'autre de la chaîne et produisant un dessin, par suite de certaines combinaisons dans la levée des fils de chaîne.

Une fois que ces distinctions auront été faites et comprises, un peu plus de critique que par le passé entrera dans l'histoire des tapisseries.

ALFRED DARCEL.



# L'OEUVRE DE M. MEISSONIER

ET LES

PHOTOGRAPHIES DE M. BINGHAM



ous avons publié, en mai 1862, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le catalogue descriptif des *Eaux-fortes et des Bois de M. Meissonier*. C'était la nomenclature de l'œuvre direct du maître en dehors de la palette et du pinceau, la liste de cent compositions précieuses dispersées ça et là, dans des recueils parfois introuvables ou dans des éditions épuisées; celle aussi de ces gravures si libres et si achevées qui ont placé M. Meissonier au premier rang des peintres aquafortistes<sup>1</sup>. Le complément de ces notes, qui montrent l'artiste, mais non le peintre, c'était l'indication des œuvres de M. Meissonier qui ont été gravées ou photographiées, c'est-à-dire des sources où il faut puiser pour étudier, en dehors des originaux, dont plus d'un a quitté la France et même l'Europe, ce talent si ferme et si fin, si simple et si recherché, et dont un des plus rares mérites, ainsi que l'écrivait M. Théophile Gautier, a été longtemps « l'invention dans le semblable »,

1. Quelque conscience que nous ayons apportée à ce catalogue, depuis ce jour, des communications officieuses, des recherches mieux dirigées, le dieu Hasard, qui favorise parfois les dévouements sincères, nous ont mis à même de presque doubler ce que nous ne sommes plus en droit d'appeler qu'une première ébauche.

mais auquel la peinture des scènes historiques modernes a ouvert récemment des horizons vastes et nouveaux.

Cette intelligente et curieuse invention qui s'appelle la photographie, et que les gens de goût et de sens s'accordent à estimer et à priser à sa juste valeur, la photographie va nous apporter les plus utiles matériaux de notre travail. On a peu gravé, peu lithographié d'après M. Meissonier. Les quelques pièces dont nous allons donner la liste, surtout par un scrupule de collectionneur, disent assez haut combien ces tentatives ont été relativement incomplètes. Il y a quelques années, une circonstance heureuse vint mettre M. Meissonier en rapport avec le plus habile photographe que nous ayons en France, et depuis ce jour nulle toile, nul panneau ne sort de l'atelier de Poissy et n'entre dans le cabinet de l'acheteur, qu'après avoir laissé son image dans l'appareil de M. Bingham. C'est de cette suite de reproductions photographiques, qui compte aujourd'hui environ cinquante clichés d'une importance sans conteste et d'une réussite admirable, que nous nous proposons de parler aujourd'hui.

Nous allons d'abord citer rapidement les reproductions, toutes antérieures, du reste, à cette publication.

#### GRAVURES ET LITHOGRAPHIES.

M. Henriquel Dupont répondait un jour à M. Meissonier, qui témoignait le désir de lui voir graver une de ses compositions : « Mon cher maître, lorsqu'un graveur regarde un tableau, il se demande tout d'abord qu'est-ce qu'il pourrait supprimer de cette peinture. Quand j'étudie une de vos œuvres, je m'aperçois tout de suite que je n'en pourrai rien supprimer. » Cette opinion du plus habile et du plus estimable graveur de notre époque n'est pas seulement en elle-même une excellente leçon pour tous les graveurs, elle formule à ravir le dernier mot de l'œuvre de M. Meissonier. Tout est à rendre parce que tout y est voulu, parce que tout y a été observé par le regard le plus juste et le jugement le plus sagace. « Je peins comme tout le monde, répondait-il un jour à quelqu'un qui voulait forcer la porte de son atelier, seulement je regarde toujours. Lorsque je peins le pied d'un fauteuil, je me lève au besoin et je vais en regarder de tout près la forme précise. Savoir regarder est l'important. » C'est faute d'avoir « su regarder » dans ses tableaux, que tous ceux qui ont tenté de les reproduire ont échoué. Ce dessin si net et si décidé, cette touche fraîche et franche qui modèle les plans avec la justesse de la nature, ce soin scrupuleux de rendre, avec la forme absolue, le détail qui caractérise aussi la substance, cette extrême simplicité

d'effet et de couleur, voilà ce qu'il faut patiemment étudier et ce qui demanderait une bonne foi complète. La pointe de l'aquafortiste aurait peut-être seule assez d'esprit, de vivacité, de mordant, pour exprimer l'allure et la vie de ces personnages que l'air et la lumière environnent complètement. M. Meissonier, dans son *Fumeur*, a indiqué la voie à ceux qui voudraient la tenter. Il n'est pas possible d'aller plus loin, et sans atteindre l'originalité d'un artiste qui se répète lui-même, il y a dans cette belle eau-forte un enseignement pour tous les graveurs de genre de l'école contemporaine.

**BAULAND.** — *Portrait de M. de Chevigné*. Assis, le coude appuyé à une table, tenant un cigare allumé. Ce portrait est en tête de la troisième édition des *Contes rémois*, la première des éditions illustrées de ce joli livre. — Cette même édition, Paris, Michel Lévy, 1858, renferme un *portrait de M. de Lavallée*, en buste, de face; au-dessous, trois vers de dédicace. Ce portrait a été refait pour la quatrième édition, avec un fond, et placé au milieu d'un ovale formé de fleurs et d'attributs galants, composé par M. Riester.

**A. BLANCHARD.** — *Les Joueurs d'échecs*. Ils sont assis à une petite table de marqueterie, au milieu d'une grande chambre que coupe un paravent; l'un médite, l'autre attend en souriant. Publié en mai 1863, par Gambart. Le tableau qui fait partie de la collection de M. Henry Schroeder n'a point été exposé, mais un dessin de cette même composition a été vu au salon de 1857 et au boulevard des Italiens, en 1860.

**CHARLES CAREY.** — *Le Liseur*. Un jeune homme en costume XVIII<sup>e</sup> siècle, assis près d'une fenêtre, lit dans un livre qu'il tient à deux mains. Publié en premier état par MM. Goupil; aujourd'hui à l'Alliance des Arts. — *L'Audience*, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 174.

**ADOLPHE CARON.** — *Charlemagne*, publié dans le *Discours sur l'histoire universelle*. Éditions Curmer et Furne.

**COUSIN.** — *Saint Paul*. Debout, vu jusqu'à mi-corps, tenant d'une main un livre et de l'autre serrant la garde d'une haute épée. La peinture originale appartient à M. L. Curmer. — *Isaïe*, assis au milieu de rochers, s'interrompant d'écrire pour écouter l'inspiration céleste. Publié dans le *Discours sur l'histoire universelle*. La peinture originale appartient au marquis d'Hertford.

**VICTOR DESCLAUX.** — *Le Hallebardier*. Debout, en costume du règne des Valois, tenant à deux mains une hallebarde. Publié par MM. Goupil, aujourd'hui à l'Alliance des Arts. — *L'Amateur de tableaux*. Assis devant le chevalet, il regarde avec attention l'œuvre posée sur la planchette transversale; le peintre, debout, légèrement renversé en arrière, étudie s'il n'y a pas quelque retouche définitive à faire. — Ce tableau faisait partie, en 1858, époque à laquelle MM. Goupil ont édité la gravure, de la galerie du baron Michel de Tretaigne. Il est daté 1855 et fut exposé en 1860, au boulevard des Italiens.

**PAUL CHENAY.** — *La Partie d'échecs*. Cette gravure a donné lieu à un procès dans lequel les intérêts de M. Meissonier ont été peu ménagés. Édité par M. Gambart.

**LÉOPOLD FLAMENG.** — *La Halte*. Publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, page 396, pour accompagner un travail de notre collaborateur Lagrange sur la galerie Morny. A la vente Morny, ce tableau a été acquis par le marquis d'Hertford. M. Meis-

sonier, sur la demande du duc, y avait ajouté quelques centimètres dans tous les sens, et dans la partie droite l'on voit maintenant une rue de village.

**LÉON GAUCHEREL.** — *Un Prophète*. Debout, la tête de face, d'une expression austère, vu à mi-jambes, drapé dans un manteau, soutenant un livre. C'est le portrait de M. Meissonier. *Fac-simile* réduit d'après un dessin au fusain, rehaussé de blanc, sur papier bleu, qui fait partie de notre humble collection. C'est une de ces rudes études d'un très-beau caractère, que M. Meissonier faisait d'après lui-même, alors qu'il travaillait à une grande composition, *les Prophètes*, de forme cintrée et qui existe encore dans son atelier à l'état de préparation. — Ce *fac-simile*, ainsi que deux autres à la pointe, d'après des croquis à la plume, un *Partisan à cheval* et des *Flâneurs*, n'a point été publié.

**E. GERVAIS.** — *Le Bibliophile*. Un jeune homme du règne de Louis XIV, en robe de chambre, lisant, debout, appuyé à la baie de la fenêtre de son cabinet de travail; sur une table, des livres aux reliures fatiguées et marquées dans les tranches avec des petites bandes de papier. — Lorsqu'il figura à l'Exposition universelle de 1855, il appartenait à la comtesse Le Hon. Il est aujourd'hui un des joyaux de la belle collection du baron Van Praet, à Bruxelles. La gravure est éditée par MM. Goupil.

**EDMOND HÉDOUIN.** — *Le Sergent recruteur*. Dans un cabaret, un jeune cadet, à moitié ivre, s'apprête à signer son engagement dans les gardes françaises; le sergent recruteur lui verse force rasades; un embaucheur lui montre une pile d'écus, et un troisième camarade, à cheval sur une chaise, suit des yeux les progrès de l'ivresse. Cette eau-forte a été publiée dans les *Artistes anciens et modernes* édités par M. Bertauts. (Numéro 229.) Elle reproduit un dessin qui fait partie de la riche collection de M. Moreau fils.

**LESTUDIER LACOUR.** — *Pierre Corneille*. Publié dans le *Plutarque français*.

**JOHANNÈS DE MARE.** *Louis XI à la Bastille*. « Une vacillante chandelle de cire posée sur la table avec un hanap d'argent éclaire quatre personnages diversement groupés dans la chambre... Le corps disgracieusement plié en deux, les genoux chevauchant l'un sur l'autre, le coude sur la table, est assis dans une chaise à bras un personnage fort mal accoutré. Qu'on se figure, en effet, sur le siège en cuir de Cordoue, deux rotules cagneyuses, deux cuisses maigres, pauvrement habillées d'un tricot de laine noire, un torse enveloppé d'un surtout de futaine avec une fourrure dont on voyait moins de poils que de cuir; enfin, pour couronne, un vieux chapeau gras du plus méchant drap noir. Il tient sa tête tellement courbée sur sa poitrine, qu'on n'apercevait presque rien de son visage couvert d'ombre, si ce n'est son nez sur lequel tombait un rayon de lumière. A la mai-greure de sa main, on devinait un vieillard. C'était Louis XI... Le personnage sur lequel tombe la lumière est un seigneur superbement vêtu. Il a l'œil mauvais, la mine froide, la tête haute. Il se tient debout derrière la table, une longue pancarte à la main et lisant... A quelque distance derrière eux, presque perdus dans l'ombre, causent à voix basse deux hommes vêtus à la coupe flamande; c'est Guillaume Rym et Jacques Coppenole. » (Victor Hugo. *Notre-Dame de Paris*, livre X, édition Dubochet.) Cette scène est une des plus frappantes du roman; cette composition est une de celles où M. Meissonier a le mieux montré sa surprenante faculté de résurrection historique; ce burin est un des plus colorés qui aient été gravés d'après ses œuvres. La sépia originale appartient, croyons-nous, à M. Joseph Fau.

**NARGEOT.** — *L'Amant de Manon chez les raccoleurs*. — *Manon chez M. de Marville*. — *M. de Villeroy prenant à Manon le menton, dans le parc de Fontaine-*

*bleau.* — *Les Noces de Manon.* Illustrations composées avec une gaieté charmante et un soin scrupuleux de l'époque pour *Manon la couturière*, des *Chansons populaires de France*, édition de 1848.

**PIGEOT AINÉ.** — *Le Docteur.* En tête de la *Chaumière indienne*, faisant suite à *Paul et Virginie*, édité par M. L. Curmer, en 1838, et qui est à nos yeux le livre illustré le plus désirable de cette époque. Gravé d'après un tableau exposé au Salon de 1839 et qui commença la réputation de M. Meissonier. Il fut acheté par M. L. Curmer et revendu plus tard à M. Auguste Belmont, banquier à New-York.

**REVEL ET AUG. BLANCHARD.** — *Les Bons amis.* Assis dans un cabaret très-propre du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils écoutent un ami en fumant et en buvant de la bière. — Exposé au salon de 1848, acquis par la reine d'Angleterre. La gravure, éditée par M. Gambart, a été commencée par Revel, mort il y a quelques années, et terminée par M. Auguste Blanchard.

**H. ROBINSON.** — *Les Joies du mariage.* Un jeune couple assis sur un banc, sur le seuil de la demeure, interrompt une lecture pour contempler deux bébés qui jouent dans l'allée avec du sable. Vignette fort touchante, placée par M. L. Curmer en tête des livres de mariage qu'il édite.

**TORLET.** — *Le Recteur et les membres de l'Université se rendant à la grand'salle du Palais de justice.* Ce burin, dont nous ne connaissons que quelques épreuves, était destiné à l'édition Dubochet de la *Notre-Dame de Paris*. L'aquarelle originale, exposée en 1860, au boulevard des Italiens, sous le numéro 69 et sous un titre différent, faisait alors partie de la collection de M. Worms de Romilly. Voir le *Catalogue de tableaux tirés de collections d'amateurs*. Paris, J. Claye, 1860.

Ici s'arrêtent nos renseignements sur les gravures d'après M. Meissonier. Si, ce qui est inévitable dans les travaux de ce genre, il en est qui nous aient échappé, nous prions instamment les amateurs de vouloir bien nous aider à combler nos lacunes. C'est une terre neuve que nous défrichons, et nous ne saurions trop provoquer la bienveillance de ceux qu'intéresse, même par ces côtés de recherches scrupuleuses, l'histoire de cet art contemporain qui tiendra un jour une si belle place dans le mouvement général du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous n'avons à noter que quelques bois si faibles, que les graveurs n'ont la plupart du temps point osé les signer ; ils sont surtout curieux comme dates. *L'Illustration*, Salon de 1845 : *Un Jeune homme assis dans un atelier, feuilletant un carton de dessins posé à terre.* L'original appartient à M. Beringh, de Londres. — Salon de 1848 : *Les Trois amis*, jolie composition mise sur bois avec infinité de soins, par M. Steinheil, le beau-frère de M. Meissonier. Voir plus haut au nom **REVEL.** — Salon de 1864 : *L'Empereur à Solferino*, d'après la photographie de M. Bingham. Rappelons encore le *Polichinelle*, dessiné par M. E. Bocourt et gravé par M. J. Guillaume, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 203.

Les quelques lithographies d'après l'œuvre de M. Meissonier ont paru à peu près toutes dans cette excellente publication qu'éditait M. Bertauts et qu'alimentaient avec les meilleurs morceaux de notre école contemporaine Eugène Leroux, MM. Mouilleron, C. Nanteuil, Bodmer, etc. Il est extrêmement regrettable que M. Bertauts n'ouvre pas une nouvelle série des *Artistes contemporains* ou des *Artistes anciens et modernes*. Il reste tant à prendre encore dans l'œuvre de nos coloristes !

**DUFOURMENTEL.** — *Homme d'armes Henri II.* Debout, de face, salade en tête, tenant à deux mains le manche d'une pique. C'est un peu le portrait de M. Meissonier lui-même. № 452 des *Artistes anciens et modernes*. Collection du baron Michel de Treaigne.

**FRANÇAIS.** — *Portrait de M. de Chevigné.* C'est une variante du portrait qui n'a été gravé que jusqu'à mi-jambes pour les *Contes rémois*. Il y a sur la table un encrier, des livres, des fleurs dans un vase. Cette lithographie n'a point été mise dans le commerce.

**GILLOT.** — *Un Lansquenet allemand.* Fac-simile d'un croquis de M. Meissonier, publié dans le premier numéro de l'*Autographe au Salon* de 1864 et qui était tiré de l'album de M. Adrien Tournachon.

**A. MOUILLERON.** — *Jeune homme jouant de la basse.* Il est vêtu de noir ; la partition qu'il étudie est posée ouverte devant lui sur une chaise. Publié dans le *Salon de 1842*, par M. Challamel, et ensuite dans l'*Artiste*. La peinture, datée de 1841, avait été achetée par M. Paul Perier et appartient ensuite au baron Corvisart. — *Le Joueur de luth.* Un jeune homme debout, un pied posé sur un escabeau, chante en s'accompagnant quelque romance langoureuse. № 36 des *Artistes anciens et modernes*. Collection de M. A. Stevens, de Bruxelles. Cette élégante peinture, qui figura au Salon de 1850-51, est connue des amis de M. Meissonier sous le titre d'*Apollo*.

**CÉLESTIN NANTUIL.** — *Un Hallebardier.* Il est adossé, le poing sur la hanche, à l'angle d'un appartement obscur que ferme une tapisserie. № 74 des *Artistes anciens et modernes*. Collection de M. G. Couteaux. — *Un Liseur.* Assis, les jambes croisées, dans un fauteuil Louis XV. № 85 des *Artistes anciens et modernes*. Fac-simile peu exact d'un dessin sur papier bleu, qui appartient à M. Ponsard.

**A. ROBAUT.** — *La Causerie.* Nous avons décrit dans le *Salon de 1845* (*Gazette des Beaux-Arts* du 1<sup>er</sup> juillet) cet étonnant fac-simile d'un dessin à la mine de plomb qui appartient à M. Francis Petit. Il vient d'être mis en vente chez l'auteur, à Douai.

**A. SIROUY.** — *Les Lansquenets.* Le capitaine, les mains sur les hanches, est en avant du groupe. Publié en 1855, par MM. Goupil et Gambart, à l'occasion d'une exposition de peintures françaises à Londres. La peinture appartenait, au moment de sa mort, à M. Van Cuyck.

#### PHOTOGRAPHIES.

Avant d'entrer dans la série des photographies de M. Bingham, qui sont l'occasion réelle de cet article, expliquons en quelques mots par quel procédé a été obtenu le *Polichinelle* qui orne cette livraison. C'est par le système de tirage héliographique au charbon de MM. Salmon et Garnier.

Les procédés récents de la photographie ont fait abandonner la plaque, mais ils laissent encore à désirer, si parfaits que soient les résultats obtenus. Pour plus d'une raison, qu'il n'est point l'heure de déduire, les photographes sont à la recherche de procédés nouveaux dans lesquels, au lieu de sels d'argent, on puisse employer d'autres substances d'une moindre valeur, et obtenir du même coup plus d'économie et une solidité plus certaine. Le prix de 10,000 francs, mis généreusement à la disposition de la *Société française de Photographie* par M. Albert de Luynes, a donné, dans ces dernières années, une nouvelle impulsion à ces recherches, et l'on a fait de grands progrès dans la voie de l'application du charbon ou, pour être plus précis, des poudres colorées, pour imprimer l'image, à la façon de l'imprimerie elle-même.

Nos lecteurs trouveront dans la *Chimie photographique*, de MM. Barreswill et Davanne (Mallet-Bachelier, 1861, 3<sup>e</sup> édition, p. 360 et suivantes), tous les renseignements techniques sur le procédé de MM. Salmon et Garnier. Disons en quelques mots comment a agi, pour le *Polichinelle*, M. Jacquin, chargé de l'exploitation de l'invention de MM. Salmon et Garnier<sup>1</sup>. Le dessin a été tracé par M. Meissonier à l'aide d'une pointe fine et aiguë, sur une feuille de gélatine très-transparente. M. Jacquin a rempli de rouge d'Angleterre les traits, en quelque sorte égratignés sur la surface polie, pour arrêter la lumière dans ce qui exprime le dessin. La feuille de gélatine ainsi préparée a servi de cliché pour tirer les épreuves. Il a exposé dans un châssis, derrière ce cliché, une feuille de papier enduite préalablement d'une couche de bichromate de potasse ou de citrate de fer, rendue poissante et sensible. La lumière traverse les espaces blancs que la pointe n'a pas effleurés, et dessèche la couche dont est enduit le papier en laissant poissants les traits qu'elle n'a pu atteindre à cause du rouge d'Angleterre qui les emplit. Cette feuille de papier, inégalement sensibilisée, est alors saupoudrée avec de la poudre de charbon impalpable, qui ne s'attache qu'aux lignes restées poissantes; l'excès de poussière est enlevé à l'aide d'un blaireau, et l'épreuve lavée dans de l'eau légèrement alcoolisée, pour dissoudre la couche devenue inutile et pour qu'il ne reste plus absolument que le charbon. On a donc ainsi un fac-simile exact. Mais, après tout, ce procédé est laissé bien loin par l'eau-forte, et nous ne l'admettons sans conteste que pour la reproduction de pièces rares, de dessins d'artistes morts, etc. Le contour manque de nerf, et les noirs sont sans épaisseur.

1. C'est aussi M. Jacquin qui est chargé de l'exploitation de l'aciérage des planches de cuivre, découverte admirable qui éternise en quelque sorte le tirage des belles épreuves, et a fait une révolution dans l'édition, en France et à l'étranger.

L'œuvre de M. Bingham nous sollicite et nous attire. Nous n'avons pas besoin de répéter ici tout ce que la photographie nous inspire d'intérêt et de respect. C'est un des rameaux les plus robustes de ceux poussés et épanouis sur l'arbre de la Science du xix<sup>e</sup> siècle. Les fruits sont bons en eux-mêmes. Des hommes intelligents et savants ont appliquée à son développement leur esprit et leur fortune. Les services que la photographie a rendus, qu'elle rendra et qu'elle rend aux beaux-arts, à l'ethnographie, à la science, à l'histoire, sont immenses et sont d'autant plus respectables, que ceux qui la cultivent n'ont point à recueillir les grands applaudissements que donne la foule à des tentatives bien inférieures. Telle a été, depuis sa fondation, la doctrine de la *Gazette des Beaux-Arts* vis à vis d'une des découvertes les plus curieuses de notre époque, et elle y persistera.

La tâche entreprise et conduite à bien par M. Bingham répond mieux que nous ne pourrions le faire aux puériles terreurs d'un certain camp de Coblenz de l'art. Elle nous tient au courant, pour ainsi dire, au jour le jour, de l'œuvre de M. Meissonier, alors que des graveurs, si habiles qu'ils fussent, ne nous donneraient qu'à peine une composition tous les deux ou trois ans. M. Bingham, qui a poussé au dernier point l'étude de la reproduction des peintures, est arrivé à rendre la présence de l'air, à tourner l'écueil de la diversité des tons, presque cette touche qui est si précise, si juste et si personnelle, et aussi l'expression intime des physionomies. En attendant qu'il se présente un graveur de génie ou tout au moins d'un talent tout à fait hors ligne, c'est une bonne fortune pour les amateurs que de suivre des yeux l'éclosion de cet œuvre. Mais nous avons quelque honte d'insister, et nous nous hâtons d'entrer de plain-pied dans l'œuvre<sup>1</sup>.

Nous l'avons classé, autant qu'il nous a été possible, par ordre chronologique. Nous y avons joint tous les renseignements que nous avons pu recueillir. Pour les prix, dans les ventes publiques, nous renvoyons nos lecteurs à la collection de la *Chronique des Arts et de la Curiosité*. Quant aux descriptions, nous ne les avons qu'indiquées, les photographies étant à la disposition du public chez M. Bingham.

*Le Fumeur.* C'est d'après cette peinture que M. Meissonier a gravé, en 1843, sa célèbre eau-forte. Daté 1842 et exposé au Salon de cette même année, ce tableau appartient à M. de Chevigné.

1. Nous ne connaissons, en dehors de cet œuvre, que quelques photographies inédites de M. Marville et le *Bibliophile*, la *Lecture* et l'*Amateur de tableaux*, édités par MM. Goupil et C<sup>ie</sup>, en 1864.

*Le Métier à broder.* Une jeune fille en costume Louis XV fait de la tapisserie. D'après un dessin sur papier bleu, qui appartient à M<sup>me</sup> Steinheil.

*Les Joueurs de boules.* Ils sont réunis dans un parc, le long d'une terrasse. Daté 1847. Exposé au Salon de 1848. Appartient à M. de Chevigné.

*L'Amateur de dessins.* Il montre un croquis à la sanguine à un ami, debout comme lui, et qui se frotte le menton; l'intérieur de l'atelier, un des plus beaux qu'ait peints M. Meissonnier, est son ancien atelier du quai Bourbon. Exposé au Salon de 1850-51, et au boulevard des Italiens, 1860. Appartient au marquis d'Hertford.

*Van den Velde dans son atelier.* Il étudie, en se penchant, la touche qu'il vient de poser. Daté 1849. Collection de M. Lambertye Gerbeviller.

*Jeune homme déjeunant.* Il pèle nonchalamment une pomme sans interrompre sa lecture. Daté 1852. Salons de 1853 et 1855. Exposition du boulevard des Italiens. Collection de Morny. Appartient à M. John Siltzer, de Manchester.

*Cavaliers en marche.* Ils s'éloignent en suivant un chemin pierreux. Salon de 1853, sous le titre : *Paysage*. Cette spirituelle composition appartient au comte de Chevigné.

*Le Peintre.* Il achève une Antiope endormie, en consultant de l'œil un croquis à la sanguine, posé près de lui sur un tabouret. Salon de 1857. Vente Le Hon.

*Cavaliers Louis XV.* Ils causent en selle, l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval noir. Daté 1854. Appartient à M. Duloup.

*Le Fumeur à sa fenêtre.* Il est accoudé et aspire l'air frais de la campagne. C'est, comme netteté d'impression, une des compositions les plus remarquables de M. Meissonnier. Salon de 1857. Appartient à M. Frédéric Hébert.

*La Rixe.* Des camarades retiennent, à bras-le-corps, deux chenapans qui, dans un cabaret, veulent fondre l'un sur l'autre. Peint et exposé en 1855. Offert par l'Empereur au prince Albert.

*La Confidence.* Un jeune homme lit à un ami attablé avec lui une lettre d'amour. Peint et exposé en 1857. Boulevard des Italiens en 1860. Appartient à M. John Siltzer, de Manchester, après avoir fait partie du cabinet de M. Hébert.

*Le Baiser.* Sous une porte de jardin, envahie par toutes les fleurs et toutes les folles herbes du printemps, un jeune homme donne à sa maîtresse le baiser d'adieu. Daté 1857. C'est l'original du joli bois gravé dans les *Contes rémois*, p. 27, 3<sup>e</sup> édition. Appartient à M. de Chevigné.

*Le Drapeau.* Un jeune homme, tête nue, en armure de corps, tient un drapeau. Peint et exposé en 1857. Légué par le comte Kucheleff au musée de Saint-Pétersbourg.

*Le Liseur.* Un amateur, vêtu de clair, assis dans un fauteuil en tapisserie, lisant la tête appuyée sur sa main. Daté 1857. Appartient à M. Ravené, négociant à Berlin.

*L'Attente.* Un jeune cadet du temps de Louis XIII a ouvert sa fenêtre et sourit à quelqu'un qu'il voit venir au loin. Peint et exposé en 1857. M. Meissonnier n'a jamais consenti à se dessaisir de ce petit panneau qui, pour l'intimité de l'intérieur, l'élégance du modèle, la fraîcheur du coin de paysage entrevu, la précision de l'exécution, est un de ses chefs-d'œuvre.

*Soldat tenant son épée.* Il est coiffé d'une salade, debout devant un mur à larges assises. Daté 1857. Actuellement à Berlin <sup>1</sup>.

*L'Amateur chez le Peintre.* Il se dandine en regardant le tableau posé sur un che-

1. Pour les indications qui nous ont fait défaut ou pour les erreurs que nous pouvons avoir commises, nous sollicitons les renseignements des amateurs.

valet; l'artiste le regarde avec un sourire. Exposé au Salon de 1861. Appartient à M. d'Outhorn.

*Les Joueurs d'échecs.* Bien établis dans un bel atelier de peintre, l'un est plongé dans une combinaison, l'autre, qui fume, l'attend en souriant; un lévrier blanc est couché à terre; c'est un de ces beaux chiens d'Écosse que M. Meissonier a peints sur les panneaux d'une de ses voitures. Daté 1858. Appartient à M. Belmont, banquier à New-York.

*Une Lecture chez Diderot.* Tous les encyclopédistes sont réunis autour d'une table, dans une bibliothèque, les yeux fixés sur le lecteur. Daté 1859. Appartient à M. Paul Demidoff.

*Le Joueur de flûte.* Debout devant son pupitre, à côté d'une fenêtre à demi ouverte; il bat la mesure du pied en repassant un trille difficile. Daté 1859. Ce tableau — il existe un autre *Joueur de flûte*, mais vêtu de noir et absolument différent de celui-ci par le tempérament et les habitudes — est sorti de la collection de M. Bonnet, pour entrer dans celle de M. Ravenaz.

*Le Vin du Curé.* Le bon curé compte sur ses doigts les années de bouteille pour son convive qui l'écoute avec compunction. Daté 1860. Appartient au baron d'Outhorne.

*Les Joueurs de cartes.* Quatre personnages autour de deux reitres qui jouent aux cartes, à cheval sur un banc. Daté 1860. Vente Paul Demidoff, août 1860, acquis par M. Gambart.

*Les Amateurs.* Ils sont trois qui obsèdent de leurs remarques, de leurs conseils, un peintre qui achève, en fronçant le sourcil, une étude de femme nue; parmi les tableaux qui garnissent l'atelier, on reconnaît un *Saint Laurent sur le gril*, et le *Meunier, son fils et l'âne*. Daté 1860. Vente Dutailly, 1865. Acquis par le baron Daru.

*Polichinelle.* Debout, riant, les deux mains posées sur sa bosse. Daté 1860. Peint primitivement sur le panneau de la porte d'un salon. Vente Sabatier 1864. Acquis par le marquis d'Hertford.

*Le Maréchal ferrant.* Il est en train de ferrer un cheval blanc. Voir dans les *Contes rémois* une composition analogue, p. 39, 3<sup>e</sup> édition. Peint et exposé en 1861. Ce tableau appartient à M. Bianchi.

*Un Cavalier.* Un jeune capitaine, vêtu de gris, bien campé, descend les degrés d'un escalier. Daté 1861. Vente Paul Demidoff. Acquis par le marquis d'Hertford.

*La Partie de cartes.* Une troupe nombreuse de soldats du règne de Louis XIII réunis dans un cabaret assiste à une partie de cartes dont un jeune benêt fera vraisemblablement les frais. Daté 1861. Actuellement à Manchester.

*La Halte.* Acquis par le marquis d'Hertford à la vente Morny. Nous renvoyons à ce que nous en avons dit plus haut à propos de l'eau-forte de M. L. Flameng.

*Le Graveur.* Un jeune homme en robe de chambre, assis devant un châssis à transparent et étudiant les progrès de la morsure d'une eau-forte. C'est le portrait fort ressemblant du fils de M. Meissonier. Daté 1862. Exposé au Salon de 1865. Appartenant à Mme Meissonier.

*La Vedette.* Un soldat Louis XV, à cheval, dans la campagne, la carabine sur le genou. Daté 1863. Actuellement en Angleterre

*Le Sommeil.* Un cavalier qui vient d'apporter à franc étrier quelque message important s'est assis sur un banc, dans la cour, en plein soleil, et se laisse aller au plus profond sommeil. C'est un chef-d'œuvre d'observation. Daté 1863. Vente Paul Demidoff. Actuellement en Angleterre.

*L'Empereur Napoléon.* Vêtu, par-dessus l'uniforme de colonel des chasseurs de la garde, de la redingote grise, il marche pensif dans la neige, dans une allée du parc de Schœnbrunn ; deux grenadiers, l'arme au bras. Daté 1863. Appartient à M. Lepel-Cointet, ancien agent de change.

*1814.* L'Empereur, sur un cheval blanc, semble plongé dans une rêverie profonde ; au fond, dans un ravin, son escorte. Daté 1863. Appartient à M. Gustave Delahante. Ce qui prouve tout l'intérêt que M. Meissonier porte à la reproduction de son œuvre par M. Bingham, c'est qu'il avait peint tout exprès cette composition en camaïeu gris pour éviter le désaccord qu'amènent souvent les propriétés plus ou moins photogéniques des tons.

*Partie perdue.* Quatre personnages sont réunis, deux spectateurs et deux joueurs ; un vieux soudard fronce le sourcil en s'apercevant qu'il n'y a plus d'atouts qui puisent le retirer du mauvais pas où il est. Daté 1863. Galerie Durand-Ruel.

*La Campagne de France.* L'Empereur, à cheval, suivi de son état-major, passe dans un chemin plein de neige ; plus loin, l'armée défile en colonne. Daté 1864. Exposé au Salon de 1863. Appartient à M. G. Delahante.

*L'Empereur à Solferino.* Napoléon III domine la bataille, sur une éminence, suivi de tout son état-major, dans les rangs duquel on distingue M. Meissonier. Exposé en 1864. Actuellement dans les galeries du Luxembourg.

*Le Chanteur.* Un rustaud, vêtu en soldat Louis XIII, chante et s'accompagne d'un luth devant un camarade qui prend au sérieux ses roulades prétentieuses. Daté 1865.

*Le Rieur.* Encore soldat du même régiment qui rit à se tenir les côtes. Daté 1865. Actuellement en Angleterre.

*Jacob Leusen.* Un grand flandrin, le chapeau sur la tête, un pied sur un escaubeau très élevé, chante en s'accompagnant d'un luth. Daté 1865.

*Les Suites d'une querelle de jeu.* Les meubles sont renversés, les cartes sont tombées à terre ; un des joueurs est mort sur le coup d'épée, l'autre râle le long de la boiserie au fond de l'appartement. Peint et exposé en 1863.

*Le Galant voyageur.* C'est sur la route, à la porte d'une auberge, sur le coup de midi ; un voyageur passait altéré par le soleil, la poussière et la fatigue ; il a vu, sur le seuil, protégé par un auvent, une jolie bonne en cornette blanche ; il est descendu de cheval, et le rire aux lèvres, le chapeau à la main, le verre à mi-chemin, il débite un compliment bien accueilli, tandis que le garçon d'écurie tend le seau à la bête ruisseante d'écume. Cette aimable composition est datée juillet 1863.

*La Halte dans l'allée.* Deux cavaliers se sont arrêtés devant une maison de connaissance dont un beau rosier blanc couronne la porte ; le domestique leur apporte deux verres de bière fraîche ; c'est à l'entrée d'une grande allée droite que les rayons d'un beau soleil de mai ont peine à percer. Ce tableau est daté septembre 1863. C'est un des plus gais, des plus simples et des plus vrais que nous connaissions dans cet œuvre que nous estimons tant et dont aucune qualité ne nous laisse indifférent. Jamais peut-être M. Meissonier n'a trouvé des poses plus souples, un arrangement plus vraisemblable, un cadre plus frais, une lumière plus vibrante. Ce tableau est en ce moment, ainsi que le précédent, chez M. Francis Petit. Avons-nous besoin de rappeler que c'est de chez cet habile et loyal expert, dont le goût et l'expérience ont tant fait pour maintenir à leur plus haut point d'honorabilité les maîtresses œuvres des artistes contemporains, que sont sortis les meilleurs morceaux de M. Meissonier, avant de se fixer dans les premiers cabinets de l'Europe.

C'est au sortir de l'atelier de M. Meissonier que nous écrivons ces

dernières lignes, tout ému et tout charmé des dernières œuvres qui achèvent de s'y parfaire. Nous y avons vu le portrait de M. Gustave Delahante, frappant de vérité, d'intelligence, de force au repos; les yeux qui lisent au fond de vos yeux, la bouche que le sang empourpre, les mains élégantes, le torse puissant, mais envahi par une obésité précoce, la tête dont les plans sont demeurés fins et distingués, tout compose un ensemble du plus haut style et digne des meilleurs moments de l'école flamande. — Là et là, sur des meubles, des scènes militaires en plein air, affirmant que le sentiment du paysage est une des qualités les plus marquées du talent de M. Meissonier: c'est *Un Détachement d'avant-postes de hussards*, ou bien encore *Un Paysan badois amené à un général de la République qui l'interroge*. — Sur un chevalet, ébauchée sur une toile de trois mètres de largeur, cette magnifique composition, connue déjà des amis du maître sous le titre: 1807, et dans laquelle M. Meissonier a traduit, avec une verve et une force vraiment incomparables, l'enthousiasme fanatico pour son chef: c'est pendant la bataille de Friedland, au mois de juin; le 12<sup>e</sup> régiment de cuirassiers défile au galop, agitant ses épées, devant l'Empereur, à cheval sur un tertre, en avant de son état-major; au fond, une batterie qui va se mettre en position et un escadron de dragons; au premier plan, deux guides, le mousquet sur la cuisse.

Quand cette peinture militaire sera-t-elle achevée? Quand viendra-t-elle compléter la série des photographies de M. Bingham? Nous l'ignorons, et M. Meissonier aussi. Il s'y prépare par des études sans nombre, même en modelant en cire d'après nature des chevaux et des Napoléon... Mais d'ici là, il y a dans l'œuvre photographié et édité par M. Bingham encore quelques autres lacunes à combler. Il faut compter sur la complaisance des amateurs pour mettre à sa disposition ce qu'ils possèdent. La photographie n'a ni les caprices, ni les défaillances d'un artiste, et plus cet œuvre sera complet, mieux il arrivera à faire comprendre ces qualités intimes et jeunes de l'école française, qui ne se révèlent qu'à ceux qui l'aiment sans arrière-pensée, et dont l'entrée de M. Meissonier à l'Institut a en quelque sorte officiellement consacré la juste popularité.

PHILIPPE BURTY.



# DERNIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO

PEINTRE EN MINIATURE<sup>1</sup>

1530, le 9 février, à Padoue.



u nom du Dieu tout-puissant. Ainsi soit-il. L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur, mil cinq cent vingt-neuf<sup>2</sup>, troisième indiction, le mercredi neuf février, à Padoue, paroisse de Sainte-Sophie, dans la demeure de maître Balthazar Bordono, chirurgien, et dans une chambre de l'étage supérieur, donnant sur le jardin.

Attendu que la volonté de l'homme est inconstante et mobile jusqu'au dernier jour de sa vie, mû par cette pensée et convaincu de cette vérité, maître Benoît Bordono, peintre en miniature, fils de feu Balthazar, demeurant ordinairement à Venise, sain d'esprit, libre et dispos d'intelligence, quoique malade de corps et retenu au lit, ayant résolu de révoquer un premier testament fait par lui à Venise et d'en rédiger un autre, m'a mandé, moi Jean Antoine de Trévis, notaire à Venise, pour me prier d'écrire le présent testament, de le compléter et de le faire enregistrer après sa mort avec les clauses, additions et formes accoutumées et opportunes, suivant le style et les règles de l'illustre cité de Venise, en s'exprimant ainsi :

En premier lieu, je révoque tout autre testament fait et réglé par moi. Quand il plaira au Dieu suprême de rappeler mon âme à lui, je la recommande humblement à toute la céleste cour. Je désire que mon corps soit enseveli au lieu que choisira maître Balthazar Bordono, mon neveu, avec le moins de frais possible.

1. L'original est en latin.

2. Dans les états de Venise, l'année commençait seulement au 1<sup>er</sup> mars.

Interrogé au sujet des legs pieux, j'ai répondu n'avoir aucune autre disposition à faire.

Je laisse à Camille, ma fille, épouse de Baptiste Zuppino, de Venise, toutes les créances que j'ai sur Nicolas Zuppino, à quelque somme qu'elles s'élèvent, tant pour les termes échus que pour ceux à échoir, suivant ce qui résulte des actes passés par-devant Nicolas, prêtre, curé de Saint-Jean à Rialto.

Je laisse à Jules et à Fabrice, mes fils, un ducat pour chacun, à titre de don ou à tout autre titre régulier, et je veux qu'ils se tiennent pour satisfais, sans rien réclamer autre chose. Item à<sup>1</sup>..... et à Faustine, mes filles, je ne lègue rien, parce que je les ai dotées d'une manière convenable.

Tout le reste de mes biens, de quelque nature qu'ils soient, régularisés ou non, caducs non désignés, meubles ou immeubles, revenant de n'importe quelle façon à moi et à ma succession, appartiendront à maître Balthazar Bordono, chirurgien, mon neveu, que j'institue mon héritier universel; et je veux que jamais ils ne puisse être inquiété, molesté, ni appelé en justice à ce sujet.

J'établis et nomme seul exécuteur de mes dernières volontés ici consignées le susdit maître Balthazar, que j'ai fait mon héritier, comme dit est.

Et je veux que le présent soit mon dernier testament, etc.

Moi, Antoine Becharo de Sainte-Sophie, fils de sire Nicolas, dit Sguizaro Becharo, j'ai souscrit ce présent testament comme témoin juré et requis.

Moi, Antoine, fils de Barthélemy de....., j'ai souscrit le présent testament comme témoin juré et requis.

DE MAS-LATRIE.

<sup>1</sup>. Le nom est illisible



# BULLETIN MENSUEL

DÉCEMBRE 1865



U moment où l'année 1865 nous quitte, essayons de jeter un rapide coup d'œil sur les édifices auxquels elle a prêté sa collaboration. Partout, aux quatre coins de Paris, la pierre monte et descend. On démolit sans pitié, on bâtit sans relâche. Bien que ce mouvement à double face n'intéresse pas toujours directement l'art, il n'est pas permis de le méconnaître. Les résultats s'imposent par leur masse, sinon par leur beauté : c'est le Tribunal de commerce, le nouveau Palais de justice, le palais des Tuilleries, les églises de Saint-Augustin et de la Trinité, la Bibliothèque impériale, l'Opéra, etc. Un aveugle s'y heurterait. Nous, dont ces bâtiments neufs crèvent les yeux, pouvons-nous passer sans les voir ? Quant à les juger, c'est autre chose. On sait comment les architectes se garent de la critique. Leurs projets une fois revêtus d'un certain nombre de signatures deviennent des valeurs d'un cours forcé, des lettres de change acceptables à vue, qu'il est interdit de protester.

Le *Palazzino* du tribunal de commerce a enfin reçu le baptême de l'inauguration. Depuis longtemps architectes, sculpteurs, décorateurs avaient fini leur tâche. Seul, M. Robert Fleury travaille encore. Chargé de peindre quatre tableaux pour la grande salle, il a achevé les deux premiers : l'*Installation des juges consuls en 1563* et le *Conseil du roi en 1673*; il met la dernière main au troisième, le *Code de commerce en 1807*. Le quatrième doit représenter l'*Inauguration du nouveau tribunal*.

Une profusion de richesse égaye cet édifice, qui n'est pas le palais du commerce, mais le théâtre de ses exécutions. On n'aperçoit que pilastres à fûts brodés d'arabesques, colonnes, léopards rampants, cariatides, masques de joyeux satyres, têtes de femmes souriantes, statues gracieusement chiffronnées. De folles découpures courrent en sarabande le long du toit. Au-dessus apparaît le dôme, cherchant sa place sans réussir à la trouver, et ses mornes œils-de-bœuf rappellent le regard effaré du convive qui ne sait pas où s'asseoir.

Trois façades se disputent l'honneur de vous introduire à l'intérieur. La recherche du décor est la même. Mais la largeur des distributions atteste un art plus sérieux. Sous la coupole s'enroulent les spirales d'un escalier double qui a le tort de ne pas recevoir directement le jour des baies extérieures, et par conséquent de rendre le dôme de plus en plus inutile. Dans la molle lumière qu'y versent des verres dépolis, on aperçoit quatre statues élégantes, quatre *Diane de Poitiers* assises, représentant les allégories consacrées : *Commerce*, *Industrie*, etc. Près de là s'ouvre une cour à deux étages de colonnades, conception très heureuse, la meilleure partie de l'édifice, sans contredit, si les dés qui portent les colonnes du rez-de-chaussée ne les faisaient paraître un peu maigres. Le plafond vitré de la cour repose sur des fermes en fer, que soutiennent, de leurs beaux bras entrelacés, des cariatides provocantes, l'œil voilé, mais le sein nu. Ah ! quel bal on donnerait là, entre la salle des faillites et la chambre des huissiers ! Jamais théâtre, jamais palais ne prêcha mieux le plaisir que ce tribunal de la ruine. Puissent toutes ces coquetteries de la pierre dicter aux prud'hommes de tendres arrêts et humaniser les gardes de commerce !

Les nouvelles constructions du Palais de justice appartiennent à un ordre d'idées tout différent. Au milieu des cloaques de la préfecture de police se développe un blanc portique d'un aspect ferme et calme comme le Droit. Dix colonnes engagées, au fût cannelé, au chapiteau de feuillage, supportent un entablement où l'on voudrait cependant plus de simplicité. Rien n'y motive, rien n'y appelle les consoles surmontées de têtes de femmes qui apparaissent en trio au-dessus de chaque colonne : douze têtes, douze consoles d'une inutilité flagrante. Il n'appartient qu'à la justice turque de se parer de têtes coupées. Malgré tout, les divisions générales restent larges et imposantes. Trois escaliers conduisent aux trois portes de l'édifice. Au pied de l'escalier central, deux blocs non dégrossis attendent le ciseau du sculpteur. Mais entre les colonnes se dressent déjà, accolées au mur, six statues allégoriques. Ici, plus de sourire, plus de chiffons ni de grâces du demi-monde. La *Force*, la *Loi*, la *Vérité*, la *Justice*, la *Protection des faibles*, le *Châtiment*, ces solennelles abstractions sont personnifiées par des figures sévères, noblement drapées, d'un style sérieux et digne, telles que les réclame le sanctuaire de la justice. On ne peut rien dire encore des autres constructions du nouveau palais. Si tout est de la force de ce portique, notre époque aura produit un monument viril.

La reconstruction des Tuilleries avance rapidement. Du côté du jardin, on commence par les toits, comme à Laputa. Du côté de la rivière, on se contente de reproduire les motifs du Louvre de Henri II, les frontons alternés, les pilastres à tambours, les assises vermiculées. A part l'N substitué à l'H, à part les frontons, qui portent des sujets inédits ; à part les frises, où l'on a économisé les sculptures, ce sera une contre-épreuve. Désormais, toute cette façade appartiendra au même système d'architecture et d'ornement. Certes, j'admire sans restriction le modèle ; mais les meilleures choses perdent à se répéter indéfiniment. Malgré la beauté des vers, dans quel théâtre a-t-on jamais demandé le récit de Théramène ?

Comment le pavillon de Flore, comment la façade intérieure du Carrousel se raccorderont à ce système, c'est ce qu'il est malaisé de comprendre, à travers les échafauds et les palissades qui cachent encore les constructions nouvelles. On peut constater seulement que le pavillon de Flore n'a rien perdu de sa masse. Il se revêt du haut en bas d'une architecture assez compliquée, au milieu de laquelle on voit ricaner des masques de satyres à grandes cornes. Au sommet des deux faces, deux diadèmes opu-

lents couronnent l'édifice : du côté de la rivière, la *France*, par M. Carpeaux; du côté du jardin, la *Puissance*, par M. Cavelier, compositions de plusieurs figures colossales, déjà honorées d'une couche de badigeon. Cette sculpture haut placée provoque des réflexions de tout genre. On se demande si la statuaire a vraiment pour mission de servir de paravent à des toits d'ardoise. Et puis on pense à la Grèce, le pays du soleil, où les statues décoratives s'abritaient sous les rampants d'un fronton. Nous, dans un climat de pluie, de neige, de gelées, de brouillards, c'est au-dessus des frontons que nous hissons les œuvres de nos artistes les plus dignes d'estime. Les Grecs, qui savaient le prix de la sculpture, lui accordaient un parasol. Nous lui refusons un parapluie.

Les églises de Saint-Augustin et de la Trinité commencent aussi à se débarrasser de leur voile d'échafaudages. Le beffroi, je veux dire le clocher de la Trinité, dessine, au fond de la Chaussée-d'Antin, son élégante silhouette. De face, c'est un bijou; de profil, la longueur de l'église l'absorbe complètement. On croirait voir un dé à coudre au bout d'une table à ministre. Le reste de l'architecture offre plus d'un point de ressemblance avec Saint-Augustin. Même effacement des profils, mêmes détails hétérogènes, associés un peu au hasard. Comme à Saint-Augustin, un vaste sous-sol ajoute à la surface de l'édifice supérieur une surface considérable, et l'on obtient ainsi, *ad majorem Dei gloriam*, une église en partie double.

La crypte de Saint-Augustin, déjà livrée au culte, n'a rien du mystère des églises souterraines. Elle rappelle plutôt les salons des paquebots transatlantiques. Des sabords bien ménagés y versent, à travers les cabines latérales, une abondante lumière. Sous ce plafond surbaissé comme l'entre-pont d'un navire, le chrétien se souviendra qu'il n'est qu'un passager au milieu de l'océan du monde.

Dans l'église supérieure, le gros œuvre se termine. L'édifice de pierre et l'édifice de fer, contenant et contenu, n'auront bientôt plus qu'à passer par les mains des décorateurs avant d'être livrés aux sculpteurs et aux peintres. Les enlumineurs ont entrepris la grande nef. La coupole se dresse sur ses fermes gigantesques, dominant un immense transept. D'autres que nous auront à juger le monument construit par M. Baltard. Malgré les critiques auxquelles peut donner lieu l'emploi simultané de la pierre et du fer, la conception de cette énorme coupole devra rester un titre d'honneur pour l'architecte. Ce n'est pas seulement une innovation hardie, c'est peut-être l'œuvre la plus savante de l'architecture contemporaine.

A l'extérieur, la sculpture a étagé le long de l'étroite façade une quantité de figures en bas-relief et en ronde bosse, dont quelques-unes mériteraient un examen spécial. Sous le porche on voit briller les couleurs assurément trop crues de trois médaillons peints sur lave par M. Paul Balze. Est-ce pour en tempérer l'éclat que la rose qui s'épanouit à l'étage supérieur a reçu sur ses meneaux une teinte fauve? Si les meneaux sont en pierre, pourquoi les peindre? S'ils sont en fer, pourquoi leur donner la couleur du chêne? Rose de fer ou rose de bois, triste bouquet au milieu des blancheurs laiteuses de la pierre.

Sans prolonger davantage cette revue au pas de course, qui n'a d'autre prétention que de noter les souvenirs d'un flâneur, terminons par une remarque générale. Il est impossible de n'être pas frappé des caractères communs que présentent des édifices si différents. On a dit de notre époque qu'elle avait la maladie de la pierre. On peut ajouter qu'elle a l'épidémie du décor. A peine l'architecte a-t-il dressé un mur, l'ornemaniste (un mot créé pour nous) s'en empare, s'y attache, s'y répand, et, gagnant de proche en proche, se rend maître de tout, depuis le sol et le sous-sol jusqu'au faîte des

toitures. Le fameux vers de Boileau sur les festons et les astragales est dépassé de cent coudées. Ici l'ornement s'étale en haut-relief, là en simple gravure, ailleurs en ciselure, et partout, au lieu d'être, comme au moyen âge, le jet spontané d'une verve exubérante, il reproduit mécaniquement un surmoulage donné. Allez à Saint-Augustin, vous y verrez des séries de chérubins tournés tous du même côté. Allez au Palais de Justice, vous y retrouverez douze fois répétée la même tête de Junon. Il n'y a plus là ni art ni artiste. Il y a une consigne, et un manœuvre qui la suit.

L'abus du décor est la marque fatale de certaines époques. Les Espagnols, qui ont connu ce style boursouflé, ont un mot pour le désigner : *plateresco*; comme l'on dirait une architecture d'orfèvrerie. Si l'on voulait caractériser l'architecture moderne, il faudrait dire : une ébénisterie de pierre. Les monuments semblent se modeler sur les meubles. Les saillies rasées, afin de ménager la place; les angles émuossés, de peur d'accrocher les robes; les moulures obtuses; des appliques sans épaisseur, des découpages à l'emporte-pièce, des sculptures de rapport, des consoles, des patères, des têtes de clous, — je ne parle pas des chevilles, — n'est-ce pas ce que l'on nous donne? Et qu'en résulte-t-il? On a comparé les théâtres du Châtelet à deux malles oubliées sur les bords de la Seine. Le Tribunal du commerce, qui leur fait face, est une boîte à ouvrage surmontée d'une pelote. La façade de Saint-Augustin conviendrait à un bahut. Des coffres, des commodes, des boîtes de toutes dimensions, sans parler des *aquarium*, tout un mobilier de pierre, qui fera de Paris le bazar le plus encombré de l'Europe.

En d'autres termes, dans les monuments qu'on nous prodigue, et jusque dans les constructions privées, l'architecture semble se résigner à un rôle secondaire. Comme les Vénus de notre temps, elle supplée à la beauté de race par des grâces d'emprunt, à l'être par le paraître. Comme les formes de la femme, les membres de l'architecture disparaissent sous un appareil de toilette opulent. En vain elle se farde d'enluminures, derrière ce masque on voit l'art dépérir, rongé par la lèpre du décor.

Si le nom du Luxembourg vient ici au bout de ma plume, ce n'est pas pour parler des pierres que l'on veut jeter dans son jardin, c'est pour annoncer la réouverture du musée de « l'école moderne de France, » puisque telle est la dénomination officielle. Les derniers remaniements lui ont donné une physionomie toute nouvelle. Un certain nombre de tableaux ont disparu; un plus grand nombre ont été introduits : en sorte que le catalogue, qui s'arrêtait à 240 numéros, en compte aujourd'hui 306. L'exclusion porte d'abord sur les maîtres décédés, mais plus encore sur les artistes tombés au-dessous de leur réputation ou représentés par plusieurs ouvrages. Les nouveaux venus sont tous ceux dont les œuvres ont été acquises aux Salons de 1864 et 1865, en y ajoutant quelques noms effacés du dernier catalogue et réintégrés sur celui-ci, et de plus un petit nombre d'acquisitions ou de dons récents. Dans cette catégorie figure un magnifique tableau de Troyon, une de ces pages d'un sentiment puissant, où les animaux et le paysage, traités avec une égale largeur, se fondent en une merveilleuse harmonie. En somme, le dernier remaniement, conduit avec une intention d'équité bien visible, s'est proposé de représenter dignement au musée du Luxembourg l'école française actuelle, sans la séparer toutefois de ses maîtres immédiats et incontestés récemment frappés par la mort. Au surplus, je me propose de dresser un tableau complet des divers changements opérés, et ce tableau, publié dans la *Chronique*, donnera une idée exacte de ce qu'est aujourd'hui le musée du Luxembourg.

En même temps a paru un nouveau catalogue, comprenant toutes les richesses du musée, sauf le tableau de Troyon. En tête se trouve un document très-important : c'est

un rapport, sous forme de lettre, adressé par M. le marquis de Chennevières au surintendant des beaux-arts. Notre collaborateur y raconte, avec le charme d'érudition qui le caractérise, l'histoire de la collection confiée à ses soins. Mais surtout il aborde deux questions auxquelles l'opinion publique a toujours attaché un intérêt légitime : celle de la présence des artistes étrangers au Luxembourg, et celle du stage que doivent subir les œuvres des artistes décédés avant de quitter le Luxembourg, cette « salle d'attente du Louvre, » comme la nomme très-bien le rapporteur. La lettre de M. de Chennevières se termine par deux « résolutions » qui empruntent à l'approbation du surintendant des beaux-arts l'autorité d'un règlement définitif.

« 1<sup>o</sup> Lors du prochain remaniement de la galerie du Luxembourg, une salle spéciale sera consacrée aux ouvrages contemporains des artistes étrangers ;

« 2<sup>o</sup> A partir de ce même remaniement, les ouvrages de tous les artistes morts antérieurement devant être retirés de la galerie, les peintures, sculptures ou dessins qui seront désormais admis au Luxembourg ne pourront faire partie des galeries du Louvre que cinq ans après la mort de leurs auteurs. »

Ainsi se trouvent fixés pour l'avenir deux points essentiels laissés jusqu'alors à l'arbitraire. Pendant que le Luxembourg prépare la salle des artistes étrangers, le Louvre prépare la galerie où devront prendre place les maîtres disparus du xix<sup>e</sup> siècle : les Delacroix, les Decamps, les Scheffer, les Vernet, les Delaroche.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

LE  
**POLICHINELLE**

Gravure de M. MEISSONIER

**Épreuve sur grand papier. . . . . 15 fr.**

---

**GATTAMELATA**

Statue équestre de DONATELLO, par M. GAILLARD

**Épreuve avant la lettre. . . . . 6 fr.**

**Épreuve avec la lettre. . . . . 3 fr.**

---

**EN VENTE**

**AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

RUE VIVIENNE, 55

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. . . . . Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. . . . . — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

## CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement la Chronique des Arts et de la Curiosité.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAVER, RUE SAINT-BENOIT, 7.